Искусство

КИНО

10 1978

Искусство кино

1978 10

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
БЕЛЯЕВ И. К.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Германа А. А.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Белолуцкая З. В., Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Владимир Ивашов и Михаил Волонтир в фильме «Корень жизни» (режиссер Н. Гибу, «Молдовафильм»)

На 2-й стр. обложки
Игорь Старыгин и Леонид Неведомский в фильме «Красные дипкурьеры» (режиссер В. Новак, Одесская киностудия)
Роман Громадский и Анатолий Пустохин в фильме «Строгая мужская жизнь» (режиссер А. Граник, «Ленфильм»)

На 4-й стр. обложки
Андрей Ростоцкий в фильме «Конец императора тайги» (режиссер В. Саруханов, киностудия им. М. Горького)

Содержание

Современность и экран

Ровесники великой эпохи
8
С. Ростоцкий Все мы родом из комсомола
11
Мария Чорба Дорогой отцов
13
Николай Губенко Все зависит от нас
16
Леонид Ситников Воспитание чувств
17
С. Никоненко Они были первыми
20
Владимир Георгиев Для тех, кому двадцать
22
Вадим Виноградов Час ученичества
24
В. Кобзев Ребята настоящие
26
Суйменкул Чокморов Сильные духом
29
Анатолий Черепащук Реалисты и мечтатели
31
Елена Проклова Верой и правдой
34
Наталья Фадеева Трудом славен комсомол
35
Эдмонд Кеосаян Для юных — о юных
38
И. Печерский В сердце солдата
43
Н. Мащенко Герои, которые выбирают нас
51
Л. Донец У начала трех дорог

Теория и история

69
Г. Прожико Мы — молодая гвардия...
75
В. Листов «Кинокомсомол»

Клуб молодых

84
И. Трояновская Самые молодые кинематографисты страны

Новые фильмы

91
Владимир Ишимов Связь времен
112
И. Ротин Урок матери
117
А. Волков Поиски новых контактов

Дискуссии

124
В. Кисунько О героическом стиле эпохи и «формах времени». Статья вторая

За рубежом

140
Георгий Богемский Вспоминая Висконти

Сценарий

153
Уолтер Бернстин Подставное лицо

191
Фильмография

Iskusstvo kino
cinema art

The Time and the Screen

Stanislav Rostotsky — The Same Age as the Epoch
All of Us are the Komsomol by Origin (p. 8)

Maria Chorba — The Fathers' Way (p. 11)

Nikolay Gubenko — Everything Depends on Us (p. 13)

Leonid Sitnikov — Training of the Emotions (p. 16)

Sergey Nikonenko — They were the First (p. 17)

Vladimir Georgiev — For Those Who are Twenty (p. 20)

Vadim Vinogradov — The Time of Studying (p. 22)

Vladimir Kobzev — The Real Guys (p. 24)

Sulmenkul Chokmorov — Strong dy Courage (p. 26)

Anatoly Cherepashuk — The Realists and the Dreamers (p. 29)

Elena Proklova — With Faith and Truth (p. 31)

Natalia Fadeeva — The Komsomol is Glorious for Its Work (p. 34)

Edmond Keosayan — For the Young — about the Young (p. 35)

Igor Pechersky — In the Heart of the Soldier (p. 38)

Nikolay Mashchenko — The Heros that Choose Us (p. 43)
The cineasts, the workers, the collective farmer, the scientists — the laureates of the Prize of the Lenin Komsomol, talk about the youth theme in the Soviet cinema in connection with the 60-th anniversary of the Komsomol

Ludmila Donets — At the Beginning of Three Roads (p. 51)
Article about the debuts of the Ukranian film directors.

Theory and History

Galina Proziko — We are the Young Guards... (p. 69)
Article about the prominent documental film of the thirties «KCHE», devoted to the participation of the Komsomol in the first Five-Year Plan.

Victor Listov — «Kinokomsomol» (p. 75)
The story of one of the first Komsomol studios in our country — the studio in Rostov on the Don, on which many of the known Soviet filmmakers began their work in cinema.

The Club of the Young

Irina Troianovskaya — The Youngest Cineastes of the Country (p. 84)
Article about the children's animated film studio «Florichika» in Kishinev.

New Films

Vladimir Ishimov — The Connection of the Times (p. 91)
Review of the films «Escape from the Prison» (Odessa Studio, 1977) «Dust under the Sun» (the Lithuanian Studio and «Mosfilm», 1977) and «Killed While on Duty» («Lenfilm», 1977)

Isaak Rotin — The Lesson of Mother (p. 111)
Review of the film «The Letters to Mother» («Centrenauchfilm», 1978).

Anatoly Volkov — The Search of the New Contacts (p. 117)
Review of the film «And Mother Will Forgive Me» («Sojuzmultfilm», 1976) and «The Firing Ground» («Sojuzmultfilm», 1977).

Discussions

Vasily Kisunko — About the Heroic Style of the Epoch and «the Forms of the Time». Article Two (p. 124)
Article continues the discussion of the style in the contemporary cinema.

Abroad

Georgy Bogemsky — Remembering Visconti (p. 140)
The end of the article devoted to the outstanding Italian director. (The beginning see in «IK» N9).

Script

Walter Bernstin — The Front (p. 153)

Filmography (p. 191)

© Журнал «Искусство кино», 1978

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 23/VII-78 г. А12049
Подп. к печати 15/IX-78 г.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12, усл. п. л. 14, уч. изд. л. 18,3.
Тираж 56000 экз. Заказ 1810
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области

В целом коммунисты старшего поколения могут, я думаю, быть довольны советской молодежью наших дней. Она растет коммунистически убежденной, глубоко преданной делу партии, делу великого Ленина. Миллионы юношей и девушек показывают образцы мужества, стойкости, верности идеалам Октября. С большим энтузиазмом они работают всюду, где проходит фронт коммунистического строительства, активно борются за выполнение напряженных планов развития страны. Во всякое дело они вносят свой особый романтический порыв и, я бы сказал, молодую окрыленность. За все это спасибо комсомолу, спасибо всем молодым людям Советской страны!

Л. И. БРЕЖНЕВ
(Из речи на XVIII съезде ВЛКСМ)

Ровесники великой эпохи

Комсомол и кино

Сегодня союз молодых коммунистов объединяет в своих рядах около 38 миллионов человек. И невозможно, наверное, подсчитать, сколько борцов за социализм и коммунизм, за народное счастье получило в нем идейную закалку за все его шестьдесят боевых и трудовых лет!

Владимир Ильич Ленин говорил, что «союз коммунистической молодежи должен быть ударной группой, которая во всякой работе оказывает свою помощь, проявляет свою инициативу, свой почин». Молодежь Страны Советов свято выполняет завет вождя революции. Есть ли такая сфера нашей жизни, был ли такой отрезок нашей истории, когда комсомольцы не были бы ударной группой, не помогали партии и Советской власти в самых трудных и опасных делах, когда оскудел бы водопад комсомольской инициативы!? Не было и нет — это твердо знает каждый советский человек. Комсомольцы всегда рвались на передний край, щедро и с радостью отдавая жар юных сердец, силу, талант, ум делу партии и народа.

...Начало положили комсомольцы поколения, которое закалялось как сталь в огне гражданской войны. Их было немного — всего двадцать две тысячи. Но это был сплоченный и беззаветный отряд юных коммунаров. Сегодняшняя молодежь свято хранит благодарную память про парней в буденовках и девушек в красных кумачовых косынках, которые в одном строю с большевиками шли в «последний бой» за власть Советов.

Завершилась гражданская война. Пришел нэп, восстановление разрушенного хозяйства, потом — индустриализация, коллективизация страны. Партия мобилизует массы на борьбу за победу первых пятилеток. Комсомол сплачивает молодежь, поднимает ее на трудовой подвиг — так требует партия. Суровая, но романтичная и счастливая пора! Днепрогэс, Магнитка, Харьковский тракторный, Турксиб, Кузбасс, Комсомольск-на-Амуре обозначили этапы большого пути комсомола.

Мирная стройка была прервана коричневой чумой. «Протрубили трубачи тревогу»... Грянула Великая Отечественная. По призыву сердца миллионы комсомольцев сменили отбойный молоток, гаечный ключ, логарифмическую линейку, перо и кисть — на винтовку, автомат, орудийную панораму, штурвал самолета. Проявили беспримерное мужество и стойкость в кровопролитной войне с фашистами. Память народа свято хранит имена героев-комсомольцев — Зои Космодемьянской, Тимура Фрунзе, Лизы Чайкиной, Саши Чекалина, Александра Матросова, Виктора Талалихина, краснодонцев... Молодых воинов, сражавшихся не щадя жизни за Новороссийск, с уважением и любовью вспоминает в своей книге «Малая земля» боевой комиссар, начальник политотдела 18-й армии Л. И. Брежнев. Более трех с половиною миллионов комсомольцев за отвагу и мужество награждены были орденами и ме-

далями. Из 11 тысяч Героев Советского Союза 7 тысяч — воспитанники ВЛКСМ.

В послевоенные годы комсомолия — первый помощник партии — восстанавливает разрушенные города и деревни, заводы и фабрики, шахты и электростанции, несет жизнь на колхозные поля. Как живые, встают молодые ударники сороковых годов, одетые в выцветшие солдатские гимнастерки без погон, со страниц книги Л. И. Брежнева «Возрождение». Честь им и слава!

Настоящей школой мужества для юношей стала целина — сотни тысяч парней и девушек по комсомольским путевкам отправились поднимать нетронутые от века земли, которые обязаны были дать стране хлеб. В эти же годы ВЛКСМ — шеф первостепенно важных новостроек в Сибири, на Севере, на Дальнем Востоке, в Средней Азии...

Мужество, самоотверженность, благородство духа, дерзание и стремление к творчеству переняла как эстафету у своих дедов и отцов нынешняя генерация комсомольцев — строители БАМа и Атоммаша, нефтедобытчики Тюмени и преобразователи российского Нечерноземья, хлопководы Узбекистана, автостроители Тольятти и КамАЗа, хлеборобы Украины и животноводы Прибалтики, парни в алых, голубых, черных, зеленых погонах — защитники мира и созидательного труда.

Наша молодежь достойна эпохи, в которую живет, она свято хранит великолепные традиции комсомола.

«Мне хочется жить так, чтобы не голая просека шла за мной, а живой человеческий след, по которому бы шли люди», — написал в своем дневнике наш современник, комсорг смены Макеевского металлургического завода Владимир Грибиниченко. В трудовых буднях он повторил подвиг Александра Матросова: спасая жизнь товарищей, бросился под струю раскаленного металла и погиб... Смерть — всегда боль и горе, смерть молодого, цветущего человека — втройне. Но смерть ради жизни — это путь к бессмертию. В проникновенном осознании этого — один из важных уроков, которые дает вся история Ленинского комсомола...

Шестидесятилетие ВЛКСМ — большой всенародный праздник. Его отмечают все советские люди — независимо от возраста и профессии.

Своим праздником считают комсомольский юбилей и советские кинематографисты. Комсомол и кино — искони связаны тесной и плодотворной дружбой. Александр Петрович Довженко сказал однажды: «Главная тема во всех жанрах — это герой нашего времени, наш современник, и не просто наш современник, герой — молодой человек. А главная задача — раскрытие и воспитание личности нашего человека, молодого человека нашего времени». На путях выполнения этой сверхзадачи социалистического искусства — воплощение на экране живых и полнокровных образов, которые благодаря своим характерным, реальным чертам, близким молодому поколению, могли бы стать для него нравственным идеалом, увлечь своей активной жизненной позицией, коммунистическим отношением к труду и общественному долгу, кристальной чистотой во всех сферах бытия. Наш экран дал блистательную плеяду фильмов, отразивших историю борьбы и труда на-

рода, сотворивших коллективный портрет молодого человека разных поколений, обладающих могучей и притягательной нравственной силой. «Земля», «Чапаев», трилогия о Максиме, «Встречный», «Семеро смелых», «Богатая невеста», «Комсомольск», «Парень из нашего города», «Свинарка и пастух», «Машенька», «Зоя», «Молодая гвардия», «Весна на Заречной улице», «Они были первыми», «Высота», «Добровольцы», «Дом, в котором я живу», «Баллада о солдате», «Жестокость», «Дело было в Пенькове», «Девчата», «Коллеги», «Живет такой парень», «Иваново детство», «Первый учитель», «У озера», «Чрезвычайный комиссар», «Влюбленные», «Доживем до понедельника», «В огне брода нет», «А зори здесь тихие...», «Освобождение», «В бой идут одни «старики», «Романс о влюбленных», «Ключ без права передачи», «Это мы не проходили», «Сто дней после детства», «Венок сонетов», «Ждем тебя, парень!», «Весенний призыв», «Красные дипкурьеры», «Розыгрыш».

Наше кино всегда пристально вглядывалось в человека труда, исследовало кардинальные изменения, внесенные революцией в психологию личности, прежде всего в сферу взаимоотношений людей на производстве, в коллективе. На новый уровень в анализе этой проблематики искусство экрана поднялось в последние годы, в эпоху развертывания научно-технической революции в условиях общества развитого социализма. И характерно, что многие герои в современных «производственных» лентах, вносящие новое, революционное начало в заводское или сельскохозяйственное производство, в принципы руководства, в социальные отношения в коллективе, — люди молодые, превосходно чувствующие и понимающие веления партии, нерв времени, его властные императивы. С жаром, страстью, на высоком уровне научной компетентности они стремятся реализовать те принципы совершенствования нашего народнохозяйственного организма, которые выдвинули XXV съезд партии, пленумы ЦК КПСС. Когда мы говорим об этом, мы имеем в виду прежде всего такие картины, как «Премия», «Старые стены», «Самый жаркий месяц», «Здесь наш дом», «Человек на своем месте», «День приема по личным вопросам», «Собственное мнение», «Приди в долину винограда», «Обратная связь», «Хочу быть министром»...

И советский кинематограф внимательно вглядывается в лица, в необщее выражение лица нового, молодого человека, анализирует его поступки, образ жизни, психологию. Недаром молодежь интересует мастеров кино: ее жизнь — неисчерпаемый источник животрепещущих тем, сложных проблем, ярких образов, а ее свершения и помыслы — есть олицетворенное будущее страны. Какая молодежь — таков и завтрашний день страны, народа. Это естественный закон социального движения: смена смене идет!

Молодежь, в свою очередь, любит киноискусство, она ждет от него, быть может, раньше и больше, чем от других искусств, глубокого отражения своей жизни, работы, своих увлечений и идеалов, ждет чуткого ответа на все волнующие ее вопросы. К сожалению, многим фильмам, посвященным или адресованным молодежи, недостает идейной

глубины, партийной страстности, высокой меры проникновения в сущность изображаемого, социальной насыщенности, духовности. Недостает и профессионального мастерства, художнической, гражданственной дерзновенности. На XVIII съезде ВЛКСМ Леонид Ильич Брежнев сказал:

«Высокий уровень образованности и информированности советских людей, в том числе, конечно, молодежи, серьезно повышает требования к стилю воспитательной работы.

Здесь особенно нетерпимы проявления бездушности и формализма. Пора всем работникам идеологического фронта покончить с неизжитой кое-где практикой механического, бездумного повторения прописных истин, со словесной трескотней. Пора сделать правилом — говорить с людьми простым и доходчивым языком, писать, вкладывая в каждую фразу живую мысль и чувства. Это тоже вопрос качества и эффективности, причем на таком важном участке строительства коммунизма, как воспитание нового человека».

Слова эти, конечно же, относятся и к нам, кинематографистам. Кто не знает, что кино — самый массовый и популярный вид искусства! Именно потому на мастерах экрана — высочайшая ответственность за дело воспитания молодежи.

Наша эпоха — эпоха грандиозных созидательных свершений. Как же не отразить — или отразить неполно — ее героику, ее интеллектуальный и трудовой накал! Создать образ молодого современника во плоти и крови — наша животрепещущая задача! Воспеть этого современника, раскрыть его богатый духовный мир, его характер, сложную внутреннюю жизнь, его идейность — высокая миссия искусства.

Однако пока что нашему кинематографу не удалось вывести на экран и показать молодому зрителю такого героя нашего времени — сверстника сегодняшних комсомольцев, который бы, обладая всеми чертами строителя и борца нынешней генерации, пленил бы аудиторию, стал бы для нее властителем дум, живым спутником и вожаком. А ведь он жгуче необходим, такой герой, плоть от плоти и кровь от крови юного строителя коммунизма, «всадник, скачущий впереди»! Дело за нами, товарищи кинематографисты!

В преддверии знаменательного юбилея ВЛКСМ мы попросили кинематографистов и зрителей поделиться на страницах «ИК» своими мыслями на тему: «Молодежь и кино». Среди участников нашей заочной творческой конференции — рабочие, колхозница, ученые, режиссеры, актеры — лауреаты премии Ленинского комсомола, представитель наших доблестных Вооруженных Сил — политработник той самой части Забайкальского военного округа, где начинал свою воинскую службу молодой коммунист Леонид Брежнев.

Предваряя их высказывания, мы хотели бы от имени всех советских кинематографистов горячо поздравить Всесоюзный Ленинский Коммунистический Союз Молодежи с днем рождения и повторить обращенные к юношеству прекрасные слова Павки Корчагина:

«Только вперед, только на линию огня, только через трудности к победе — и никуда иначе!»

С. Ростоцкий,
режиссер

Все мы родом из комсомола

Комсомол сыграл немалую роль в моей жизни. До сих пор с радостью вспоминаю, что был пионером одного из лучших пионерских отрядов города Москвы — «46-го отряда имени Эрнста Тельмана». Помню, как от имени пионеров Советского Союза в числе других приветствовал X съезд комсомола в Кремле и в первый раз увидел себя на экране кинотеатра в хронике, посвященной этому событию. Было это в 1936 году, именно тогда, когда я впервые попал на киностудию и начал мечтать о работе в кино...

Я принадлежу к поколению, прошедшему войну и пришедшему во ВГИК и в режиссуру уже после войны.

Каждое поколение, я убежден, рождает своих поэтов и глашатаев. Наше военное поколение с достаточной полнотой отдало долг своим сверстникам, рассказав о них во многих фильмах. Некоторые из этих картин уже стали классикой.

Я бы мог назвать много хороших фильмов, в которых художники обращались в своем творчестве к самому прекрасному периоду в жизни человека, когда наиболее ярко проявляется его характер, наиболее сильно выражаются чувства, происходит рождение личности, — к его молодости.

Молодость моего поколения прошла на войне. Не удивительно, наверное, что я, как и многие мои коллеги, обращаюсь к памяти о ней постоянно. Ей посвящена одна из первых моих картин — «Майские звезды», ей же — одна из последних, «А зори здесь тихие...», за которую я вместе с оператором В. Шумским, писателем Б. Васильевым и артистом А. Мартыновым был награжден премией Ленинского комсомола. Премией очень мне дорогой.

«А зори здесь тихие...» — фильм-память о наших сверстниках и сверстницах, о тех молодых, что не вернулись с войны. И фильм-напоминание о не поддающейся никакому учету ценности каждой человеческой жизни, о великой трагедии, заключенной в страшной цифре — двадцать миллионов погибших.

Мне кажется, что подвиг наших женщин на войне даже выше подвига мужчин, для которых быть солдатом в минуты опасности, нависшей над Родиной, — прямой долг и обязанность. Но триста тысяч комсомолок ушли на фронт добровольно. Я сам обязан одной из них тем, что живу. И поэтому всегда ощущал огромную потребность рассказать о них. Эту возможность предоставила мне повесть Бориса Васильева.

То, что на фильм горячо откликнулся зритель, особенно молодой, то, что мы смогли рассказать людям во многих странах о величии наших девушек, вызвать сочувствие к их судьбам, а значит, и сочувствие к судьбе народа, освободившего мир от гитлеровского фашизма, то, что мы оказались в какой-то мере достойны этой неумирающей темы, о чем свидетельствует, в частности, присуждение нам премии Ленинского комсомола, безусловно, радует всех создателей фильма. Даже Американская киноакадемия назвала этот фильм в числе пяти лучших иностранных фильмов 1972 года. Мы гордимся тем, что выполнили свой долг памяти, и относим признание

фильма не к своим заслугам, а к заслугам тех, кто своими героическими поступками «написал» сценарий этого фильма...

Каждое молодое поколение ищет себя в искусстве заново. В истории советского кино есть фильмы и художники, которым принадлежит честь открытия, «портретирования» молодого поколения. Художники, не просто затрагивающие время от времени «молодежную тему», а воплотившие на экране образ поколения. Мне хочется назвать здесь прежде всего Сергея Аполлинариевича Герасимова.

Достаточно вспомнить такие его фильмы, как «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель», «Молодая гвардия», а в последнее время, ну, хотя бы, «Дочки-матери». Да, в общем-то, почти все фильмы Герасимова обращены к молодежи и рассказывают о молодежи. Если в начале пути это можно было объяснить просто молодостью самого режиссера, то теперь уже совершенно ясно, что это твердое убеждение мастера в том, что жизнь молодежи — главный источник тем и идей, заключающих в себе поступательный ход развития общества, а молодежная аудитория и есть та главная аудитория, к которой призвано обращаться наше искусство.

Известно, какую огромную часть жизни Герасимова занимает педагогика. Ни у одного из мастеров советского кино нет такого количества учеников среди режиссеров и актеров, как у Герасимова. И если педагог Герасимов активно воздействует на мировоззрение своих учеников, то они в свою очередь представляют ему возможность всегда ощущать мысли и чувства, стремления и проблемы современной молодежи. Ощущать и откликаться на вопросы, которые ставит время.

Я хочу назвать в этом ряду Юлия Яковлевича Райзмана — такие его картины, как «Машенька» или «А если это любовь?», картины, которые никого не могли оставить равнодушными. Мог бы назвать и другие имена.

Но в связи с этим я не могу не сказать о том, что волнует меня, принадлежащего к поколению, прошедшему войну, сегодня.

Да, каждое поколение рождает своих поэтов и глашатаев. И я мучительно жду, когда же те, кто пришли вслед за нами, выразят в своих произведениях мечты и дела своего поколения.

Я мог бы назвать много прекрасных фильмов современных молодых художников, в которых просвечивает их душа, их разочарования, их надежды; но в большей своей части это фильмы о прошлом, иногда не таком уж далеком, или экранизации классики. А фильмов о современности не только по заключенным в них идеям, но и по материалу действительно сегодняшней жизни почти нет.

Почему я об этом говорю? Потому что этот пробел не восполнит никто, кроме самой молодежи. Почему это происходит? От незнания жизни? От неумения извлечь из обычной каждодневной суеты что-то важное? От отсутствия творческой смелости, той смелости, которая порождается убежденностью в своей правоте? От поверхностности тематических требований наших планов? От неумения, глубоко заглянув в малое, увидеть за этим и показать всем большое? Не знаю. Только жду, верю и надеюсь, что придут эти молодые художники и я вновь испытаю такое же потрясение, какое испытывал, когда смотрел «Чапаева» и «Балладу о солдате», «Юность Максима» и «Судьбу человека», «Депутата Балтики» и «Летят журавли». Я понимаю, что такие картины не делаются каждый день, что для того, чтобы сделать, надо их сначала прожить, выносить.

За последние годы появились и новые имена, и весьма заметные картины, не прошедшие незамеченными в художественной жизни страны, но все это, по-моему, только подходы к чему-то большому, к картине, в которой молодой режиссер сумеет выразить грозное дыхание века, сумеет выразить величайшую ответственность поколения, на плечи которого волею исторического развития ложится уже не только судьба своей страны, своего народа, но и судьба мира и всего человечества.

Молодежь на то и молодежь, что ее интересует все. Она чрезвычайно чутко реагирует на любую неправду, на любую неискренность и не прощает их авторам фильмов. Одновременно молодежь особенно горячо поддержи-

вает все смелое, честное, яркое по средствам художественной выразительности.

Я не очень понимаю такой термин, как «проблема молодежи». В этом термине заключен, по-моему, какой-то оттенок неблагополучия, заранее предполагаемое несоответствие молодежи предъявляемым к ней требованиям. Другое дело, что именно на молодежи обычно особенно остро отзываются все болезни времени и что именно по молодежи лучше всего судить о здоровье и нездоровье общества. Каждое новое поколение поэтому заново ищет себя и нередко вновь изобретает велосипед. И это очень раздражает старших, умудренных житейским опытом. Но именно эта способность молодежи и прекрасна, ибо именно вечный процесс поисков и есть единственно возможный путь прогресса.

Вообще, я за молодых стариков, сохраняющих всю свою жизнь умение удивляться и радоваться жизни, и против молодых «старичков», облачающихся в одежды скептиков и рассуждающих на уровне школьного образования о суетности и бренности существования. Молодость — это прекрасное, но, к сожалению, преходящее время. И дело не в разнице проблем, стоящих перед молодым и более старшим поколением, а в количестве энергии, которой располагает каждый для решения этих проблем. И уж совсем бессмысленно определять «проблемы молодежи», исходя из длины волос или ширины брюк, как это довольно часто происходит.

Сегодня следует настойчиво говорить о молодом герое на экране, и здесь, мне кажется, перед нами непочатый край работы. Молодежь всегда хочет чему-то следовать, кому-то подражать. Весь вопрос, чему и кому? И вот тут мы в долгу перед современным героем, живущим рядом с нами. Я говорю «мы», потому что не хотел бы относить вину в том, что он не сошел еще с экрана в нашу жизнь, только на плечи молодых художников. Все знают: повседневная будничная наша жизнь рождает каждый день примеры величия человеческого духа, могущества человеческих свершений, а отражение этого могущества на экране все задерживается. Думаю, в частности, и потому, что «образец» и «герой» — это никак не синонимы и даже, может быть, наоборот. Нам нужен живой человек на экране, а не ходячее сборище прописных истин и благочестивого поведения. Человек, который умен, смел, прост, благороден. Человек, которого мы показали бы в таких обстоятельствах, когда все эти черты могут проявиться не в скучных фразах, а в энергичных действиях. Нужно открывать новые пласты жизни и не просто останавливаться в изумлении перед гигантскими плотинами и мощными стройками, а никогда не забывать, что все это появляется и существует только благодаря человеческим рукам, только благодаря тому, что кто-то подчиняет свою жизнь исполнению долга, кто-то, не жалея себя, отдает себя людям, получая в ответ благодарность следующих за ним поколений. Надо показывать подлинные трудности и подлинные конфликты. Молодежь нельзя звать в светлое будущее, изображая это «светлое будущее» в виде трехкомнатной квартиры со всеми удобствами и с цветным телевизором. Ей нужно совсем другое. Ей нужны возможности для приложения своей неуемной энергии, чтобы потом когда-нибудь можно было посмотреть в глаза своим потомкам и сказать: мы сделали это для вашего счастья, для счастья всех людей на земле, и хотя нам было очень трудно и не все из нас дошли до цели, но мы были счастливы.

Я думаю, что одна из главных задач нашего искусства на сегодняшний день — это рождать в людях веру в жизнь, радость жизни, любовь к жизни. Мы должны бороться со всяческими проявлениями бездуховности и способствовать развитию человеческих качеств, определяющих высоту духовности человека. Этим мы и пытаемся заниматься в обстановке сложнейшей борьбы за души молодежи. На свете существуют весьма могучие силы, занимающиеся как раз обратной деятельностью. Эти силы, в том числе и с помощью «искусства», растлевают души, внушают молодежи неверие в жизнь, способствуют развитию низменных инстинктов.

Мы верим в нашу молодежь, и с помощью нашего искусства мы стараемся помогать ей

правильно выбирать пути в этой борьбе добра и зла, света и мрака и идти по этому пути с той энергией, которая присуща молодежи всегда и которую она отдает на наших глазах росту могущества нашей Родины.

«Формирование духовного облика молодежи, — сказал в докладе на XVIII съезде комсомола первый секретарь ЦК ВЛКСМ Б. Н. Пастухов, — невозможно без литературы и искусства, и комсомол сердечно благодарен писателям, работникам театра и кино, мастерам изобразительного искусства, всем тем, кто силой вдохновенного таланта служит делу коммунистического воспитания».

Думаю, что эту признательность комсомола мы должны воспринимать прежде всего как стимул к вдохновенной работе в искусстве, высокая цель которой — формирование нового человека.

Мария Чорба,
звеньевая совхоза «За нове життя», Закарпатская область

Дорогой отцов

Мне очень запомнилась высказанная Леонидом Ильичом Брежневым на июльском Пленуме ЦК партии мысль о том, что «одна из важнейших задач сегодня состоит в соединении сельскохозяйственного производства с культурой, понимаемой в самом широком смысле слова как культура труда, быта, человеческих отношений». В самом широком смысле слова! По-моему, эта наша нынешняя культура немыслима без любви к земле, к нашей нелегкой, но такой светлой хлеборобской доле! Без нее, этой любви, ничего не сотворить на земле...

Никогда, сколько себя помню, не стоял передо мной вопрос: оставаться ли после окончания школы в родном селе? Осталась я дома не только потому, что не могла бросить родителей, но и по другой, простой и важной причине: очень любила землю и все живое, все цветущее и растущее на ней.

Пришла я после школы в отцовское звено, где собрались люди солидные, привыкшие к определенному, издавна сложившемуся порядку в работе. Знала я эту работу хорошо, потому что еще с 11—12 лет помогала отцу в поле. Мне, вчерашней школьнице, тогда и в голову не приходило, что очень скоро придется стать совершенно взрослой и самостоятельной. Случилась беда — умер отец... Тогда и передали мне в наследство его звено. Стало отцовское дело моим, кровным и близким.

...Теперь и сама не знаю, как не испугалась тогда, но собрала вокруг себя товарищей, сверстников своих, и организовали мы звено комсомольско-молодежное, которое как-то очень уж решительно замахнулось на огромную цель, словно боялось растратить на мелочи запал своей комсомольской юности.

Образцом и учителем нашим стал знаменитый кукурузовод Юрий Юрьевич Питра, дважды Герой Социалистического Труда, великий мастер земледелия. А мы, юнцы зеленые, решили не просто учиться у Питры, но соревноваться с ним... на равных. Не знаю, принял ли Юрий Юрьевич тогдашние наши планы всерьез, но наставником оказался замечательным. И теперь, когда прошли годы, когда наше комсомольское звено идет вплотную со звеном прославленного мастера, мне кажется, что в давней нашей отчаянной смелости и было одно из условий сегодняшнего успеха...

Сейчас в нашем механизированном кукурузоводческом звене четыре человека — коллектив слаженный, надежный, ищущий. Мы ведь не только занимаемся своей основной работой — выращиваем кукурузу, но много времени отдаем и другой, очень необходимой и не менее интересной деятельности — научно-практической. Дело в том, что научно-опытная станция отдает нам зерно на сортоиспытания, и по результатам наших опытов впоследствии составляются рекомендации качественных характеристик семенного материала.

Большая ответственность за будущее нашего зернового хозяйства возложена и на наше молодежное звено. Мы очень гордимся доверием старших, наших руководителей и наставников, которые в каждом большом деле отводят важную роль и нашему комсомольскому энтузиазму, и нашему ответственному и серьезному труду. Ведь если не дать человеку настоящего дела, то как же узнать, на что он действительно способен?

Конечно же, я, как и все, люблю кино, только смотреть его приходится не слишком часто, потому что труд наш земледельческий, даже самый научно и технически организованный, все равно длится от зари до зари. Земля любит величайшую заботу и лишь за неустанность одаривает щедро и широко.

Мне нравится, что сейчас и на экране, как в жизни, все чаще появляются молодые герои не только в роли воспитуемых, но как организаторы и руководители серьезных дел. Здесь, как близкую мне по теме и материалу жизни, хочу назвать киноленту «Человек на своем месте». До чего же отличается ее молодой герой — председатель колхоза Бобров от всех виденных прежде председателей, чаще всего людей в возрасте, солидных.

Этот современный молодой человек, наш ровесник — человек комсомольского возраста, а уже поставлен во главе такого большого и серьезного дела — управляет колхозом, причем ведет себя без тени робости, неуверенности, без расчета на скидку по молодости, с полным осознанием своего естественного права быть хозяином земли и своего гражданского долга перед этой землей и людьми, что живут и трудятся на ней. Эта жажда сложного, большого дела очень близка и понятна мне и моим сверстникам.

Надо стремиться к действительно прекрасной, по-настоящему значительной цели, надо всегда желать чего-то необыкновенного, надо постоянно жить и трудиться на самом высоком пределе, и тогда жизнь подарит тебе во сто крат больше вымечтанного.

В нашей стране труженики земли всегда в почете. И прошедший в июле нынешнего года Пленум ЦК КПСС подтвердил, как много внимания уделяет партия проблемам сельского хозяйства, как высоко ценит земледельческий труд. Очень дорогие для нас, хлеборобов, слова сказал в своем докладе Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев: «На нашем государственном гербе золотые колосья пшеницы. И это не случайно. Наш хлеб — это результат объединенного труда крестьянина, рабочего и интеллигента. Дальнейший подъем сельского хозяйства — неотъемлемая часть всестороннего экономического прогресса всей страны».

Забота партии о всенародном благе для нас, тружеников села, — и вдохновляющая поддержка и мудрый наказ. Сейчас все, кто хоть в какой-то мере причастен к урожаю 1978 года, работают не покладая рук. Это большое счастье для каждого хлебороба — делом поддержать планы партии.

...Моя жизнь — еще в самом начале, и ощущение постоянной радости, праздничности не покидают меня. Как же продлить, как сохранить навсегда это счастье неповторимой комсомольской молодости?! Все мы оберегаем его душой и сердцем, все мы хотим увидеть его в лицах друзей, все мы мечтаем ощутить и пережить его в песнях, книгах, фильмах.

И ведь до чего обидно бывает, когда чувствуешь, сколько интересного не успеваешь увидеть и узнать! Но, как я уже говорила, особенность нашего сельского житья такова, что сама природа диктует нам расписание жизни. Поэтому и в кино, и к телеэкрану попадаешь лишь тогда, когда земля отпустит, а это случается нечасто. О многих фильмах иногда приходится только слышать, и с героями их по-

рой знакомишься в пересказах подруг или на страницах журналов: читать о кино я очень люблю и стараюсь быть активной читательницей, если не всегда успеваю быть активной зрительницей.

Сейчас много пишут и говорят о молодежи, о доверии к ней, о воспитании самостоятельности и гражданской ответственности за каждый поступок и за всю нашу жизнь в целом. По-моему, это очень верно: мне пришлось как-то сразу, в одночасье, повзрослеть, и сегодня я благодарна людям, которые помогли мне найти силы для этой самостоятельной взрослой жизни, не растеряться в ней, выйти на свой, очень нужный и дорогой моему сердцу путь.

Я очень люблю наш земледельческий труд, хоть он от века и нелегок, и когда я вижу на киноэкране людей, по-настоящему влюбленных в землю, я благодарна за эту радость не только людям земли, но и людям кино, полюбившим, почувствовавшим нелегкое счастье хлеборобской судьбы.

И хоть недостаточен мой зрительский опыт для разбора, оценки кинематографической работы, но коль довелось мне сейчас заговорить о кино, то непременно скажу и о том, что хотела бы увидеть на экране. Мне хотелось бы встретиться с молодым киногероем, который был бы вот каким: веселым, открытым в кругу друзей; остроумным к месту, умеющим петь, плясать, радоваться от души и без оглядки; добрым, чутким, избегающим опрометчивых выводов; терпимым к людям и стремящимся все понять — и важность дела, и боль души, и счастье жизни; и, конечно же, серьезным, увлеченным в работе, ответственным и бескомпромиссным в большом и в малом.

Такого человека я знаю в жизни. Он был отличным комсомольским вожаком, не только достойным и уважаемым официальным лицом на руководящей должности, но очень любимым, близким, необходимым всем нам другом. Мне кажется, такой человек мог бы стать героем фильма и полюбиться зрителям, а потом вернуться с экрана в жизнь, стать примером, олицетворением лучших черт нынешнего комсомольского авангарда Советской страны.

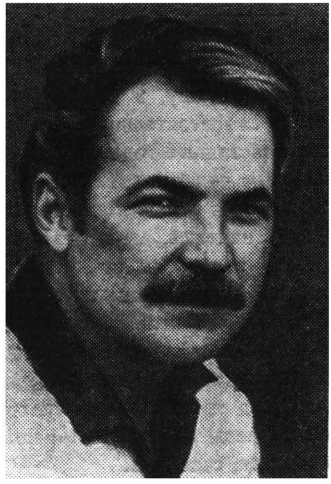
...Оглянулась сейчас назад и увидела: за спиной действительно годы, а казалось, что времени прошло совсем немного с тех пор, как окончила школу, и с тех пор, как стала работать самостоятельно. Это были очень хорошие, счастливые годы, и пронеслись они с постоянным чувством жизненной полноты. Правда, я еще в комсомольском возрасте, и в будущем, надеюсь, меня ждет не меньше интересных и важных дел, чем в прошлом и настоящем, но все равно погрустить чуть-чуть могу о том, что нельзя сохранить этот «комсомольский возраст» на всю жизнь. Зато можно сохранить на всю жизнь верность свою комсомолу, и я постараюсь сохранить ее непременно: ведь это верность молодости, неуспокоенности, счастью...

Николай Губенко,
актер, режиссер

Все зависит от нас

Прежде всего я хочу поблагодарить редакцию журнала «Искусство кино» за оказанную мне высокую честь — выступить на страницах номера, посвященного 60-летию Ленинского комсомола. Ведь это и мой праздник. Я вышел, к сожалению, из комсомольского возраста, но, верю, сохранил в себе комсомольский заряд. Именно поэтому так дорожу премией Ленинского комсомола, присужденной мне за создание произведений, воспитывающих у молодежи гражданственность, мужество, любовь к Родине. Такая награда ко многому обязывает.

Мы часто говорим о «молодежной» тематике, о «проблемах молодежи». Мне думается, не следует делить кино на «молодежное» и «взрослое». Можно говорить о детском кино, потому что у детей своя детская психология, свои законы восприятия, свой внутренний мир, отличающийся от мира взрослого человека. Совсем другое дело — юноша. Обычно



в 17—18 лет, а порой и гораздо раньше — в 14—16, мы уже выбираем дорогу, по которой суждено шагать долгие годы, а может быть, и всю нашу жизнь. С возрастом удлиняется пройденный нами путь, но начало этого пути лежит где-то в юности. Это наша точка отсчета. Молодежные проблемы существуют в кругу других сложных проблем нашей жизни. Лучшее, что сделано кинематографистами о молодежи, — это фильмы о трудах и днях нашей страны.

Возьмите, к примеру, такого общепризнанного мастера, как Сергей Герасимов, моего учителя. «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель», «Молодая гвардия», «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека» — все это фильмы о советской молодежи. Но не только о ней — о нашем образе жизни, о нашей действительности.

Что касается моих сверстников-режиссеров, то фильмы Александра Митты, Сергея Соловьева, Динары Асановой — настолько же близки молодежи, сколько и зрителям, умудренным опытом и убеленным сединами. Это можно сказать о любом подлинном произведении искусства!

В наши дни картин о молодежи и для молодежи выпускается много, десятки названий. Почему же удач меньше, чем хотелось бы? В чем просчеты, с моей точки зрения?

Если суммировать впечатления и попытаться обобщить, то, я думаю, можно сказать, что нашему молодому герою порой не хватает многообразия. Даже в лучших своих образцах он несколько стереотипен. Вспомните, как говорил Лев Николаевич Толстой: сколько голов — столько умов. Многообразие человеческих умов говорит о том, что ни один из них не похож на другой. И жизнь наша не похожа на чужую. А что на экране? Иногда вдруг появляется какой-нибудь уникальный персонаж. И сразу же после этого люди, идущие по линии наименьшего сопротивления, начинают копировать и варьировать его. Я такие копии или вариации называю «сателлитами», потому что они не несут самостоятельного содержания и смысла. Это бывает и в драматургии, и в режиссуре, и в актерской работе. Возьмите хотя бы «Премию» — сколько этот фильм породил повторов и перепевов!

Другой просчет, думается, в том, что мы иной раз пользуемся всего двумя красками: черной и белой. Положительный герой у нас почему-то всегда только положительный, а отрицательный — всегда и во всем отрицательный. Но ведь в жизни все смешано, все сложно и потому именно интересно.

Конечно, есть у нас, к счастью, режиссеры, которые работают по-другому: Глеб Панфилов, Алексей Герман и ряд других. Они берут для своих фильмов сюжеты из самой жизни и пользуются при этом не двумя красками, а целой палитрой. В фильме «Прошу слова» мы, по-моему, впервые увидели на экране многогранного, интересного руководителя. Правда, когда-то был у нас прекрасный «Депутат Балтики», но после него никаких депутатов больше не было.

И вот появился фильм Панфилова, с его многообразием, с его сложностью. Его молодая героиня, мэр города, может сомневаться, испытывать отдельные неудачи, но она верит в правоту своего дела. Героиня предана Советской власти — ведь у нее с Советской властью общие корни. Образ дан режиссером неоднозначно, объемно. Это-то сегодня и необходимо нашему экрану.

Однако чаще на экране наш герой, молодой или постарше, существует лишь в одном аспекте. Скажем, если это аспект: человек и производство — то можно подумать, что у нас работают 24 часа в сутки. А ведь рабочий день сократился и рабочая неделя тоже. На экране же он увеличился до максимума. А жизнь не состоит из одной работы. Есть у нас и любовь, и семья, и отдых, и увлечения, и какие-то личные планы, мечты, надежды.

Я думаю, самая существенная, самая главная черта современного молодого человека — это вера и убежденность в правоте своего дела, в его необходимости. Когда это качество есть в человеке, у него хватает сил довести дело до конца. Да, если хочешь прожить с пользой, то без убежденности и веры в свое дело никак нельзя.

Я полагаю, что современность фильма и героя кроется не в сюжете и даже не в принадлежности к сегодняшнему дню. Если фильм помогает зрителю, будит его мысль, заставляет что-то изменить в своей жизни, то есть оказывает активное воздействие, — значит, такой фильм современен. Если же зритель остается холоден и равнодушен, забывает о фильме, выйдя за порог кинотеатра, такое произведение не может быть современным. Можно о XV веке рассказать, и получится современно. И наоборот, можно рассказать о сегодняшнем дне, создать ультрасовременные интерьеры, и никого это не взволнует, окажется ненужным, как прошлогодний снег.

Современность в творчестве художника появляется только тогда, когда тема для него оказывается самой главной, самой злободневной и он чувствует внутреннюю потребность высказаться по этому поводу. Это как неизлечимая болезнь, от которой можно избавиться, только раскрыв свою душу на экране. Если же приступать к съемкам, заведомо зная, что это просто твоя очередная работа, лишь бы не быть в простое, то о какой современности можно говорить? Заранее известно, что ничего в таком случае не выйдет. В конечном счете все зависит от нас самих, от наших душевных затрат.

Последний свой фильм «Подранки» я снял не только потому, что эта часть моей биографии и мои размышления, как я надеялся, совпадут с точкой зрения моего поколения на начало нашей жизни, на войну и послевоенное детство. Я, наверное, просто не мог бы жить дальше, если бы не сделал такой картины.

У нас в режиссуре существуют и развиваются параллельно две тенденции: первая — показывать жизнь такой, как она есть, без прикрас, вторая — показывать ее такой, какой хотелось бы видеть ее. Я — за первую. Мне больше удается то, что мне хорошо известно, что мной досконально изучено и прочувствовано. Иначе у меня получается фальшь.

Сейчас я закончил новый сценарий. Мой герой — кинорежиссер. Честный и принципиальный художник. На экране пройдет его жизнь от 17 лет и до 42-х. Он говорит о том, о чем не может не говорить. Создавая этот сценарий, я исходил из собственного опыта и опыта моих единомышленников в искусстве. Судьба героя воспринимается мной как опровержение буржуазных обвинений по поводу отсутствия, якобы, у нас свободы творчества.

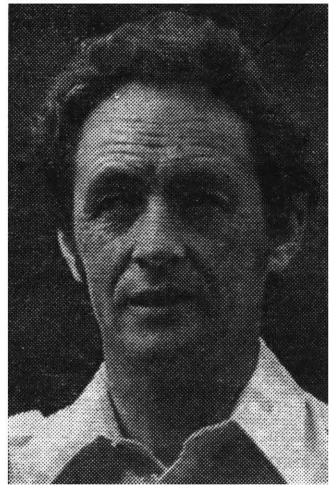
Мы часто слышим, что надо сделать массовое искусство высоким, а высокое — массовым. Я с этим полностью согласен. По-моему, надо равняться на лучшую часть зрителей, требовательных и тонких в вопросах творчества.

Наш основной зритель — молодежная аудитория. Статистика показывает, что большинство ее — в возрасте от 16 до 23-х лет. Мы, кинематографисты, должны помнить об этом. Помнить, что жизнь многолика и неисчерпаема и надо отразить на экране это ее многообразие.

Передо мной письмо от молодого зрителя, одно из многих, которые я получил после выхода фильма «Подранки»: «Сегодня я узнал, что такое война. Может быть, это звучит слишком громко, но это действительно так. Мне всего двадцать три года. Естественно, что узнать о войне я могу только из книг и кинофильмов. Ваш фильм показывает, что это

такое — Война. Страшное, жестокое, не щадящее никого. Самая большая и горькая правда, от которой и слезы, и дышать почему-то трудно, и злость. Главное, по-моему, то, что после вашего фильма как-то иначе начинаешь смотреть на людей, думаешь иначе, оцениваешь все поступки по-другому. И за это огромное, огромное вам спасибо!»

И я, в свою очередь, приношу глубочайшую благодарность моему молодому зрителю. Ради таких вот писем мы и работаем.



Леонид Ситников,
доктор технических наук,
заведующий отделом вычислительных систем Института океанологии АН СССР

Воспитание чувств

Наука и искусство как высшие формы проявления феномена творчества, во многом столь различные, иногда прямо дополняют и обогащают друг друга. Различен конечный продукт работы ученого и художника, но если речь идет о природе творческого процесса, то он, на мой взгляд, в науке и искусстве един. И в этом смысле, я думаю, не удивительно, если человек науки высказывается об искусстве: разговор в данном случае идет не об оценке конкретного произведения (здесь могут быть прямо-таки парадоксальные суждения), а о значении и методологических принципах разных форм познания.

Я не могу позволить себе ставить оценки современному кинематографу и выносить конкретные суждения о фильмах. Но если разговор зашел о кино как об одном из видов искусства и, стало быть, одной из форм воздействия на человека, я хотел бы сказать несколько слов о влиянии искусства вообще и кинематографа в частности на формирование личности.

Искусство многофункционально. Это и способ познания мира, и возможность до крайности обострить эмоции, доставить эстетическое наслаждение, пробудить те или иные чувства и, благодаря этому, наконец, мощное средство воспитания. Понятно, что вычленение одной из этих функций возможно лишь условно, поскольку произведение искусства есть некое целое, которое и должно восприниматься как целое. Но тем не менее я хотел бы остановиться на воспитательной функции кинематографа, коль скоро речь идет о молодежи.

Начну с того, что с годами я все большее значение придаю эмоциональной сфере собственного бытия. Не знаю, чем и как это объяснить, но это так: в юности то ли само собой разумелось, что эмоции выплескиваются как попало и по какому угодно поводу, то ли не хватало времени, чтобы осмыслить эту сторону собственного характера, верно оценить то или иное состояние души.

Говорю об этом не потому даже, что в науке, этой, казалось бы, сугубо логической области человеческой деятельности, конечный результат во многом определяется эмоциональным зарядом, а потому, что с годами все больше ощущаю необходимость повышения культуры эмоций, культуры чувств. Необходимость ежедневного общения со множеством самых разных людей не только предполага-

ет «обмен эмоциями», но и заставляет думать о высокой науке управления ими. Всем нам совершенно необходимо умение «чувствовать другого», то самое умение, без которого уровень общения падает иногда до нуля. И здесь, на мой взгляд, решающее слово — за воспитательной функцией искусства, в частности, искусства кино.

Когда я был мальчишкой, подростком, юношей, жизнь казалась мне заполненной огромным количеством бессмысленных запретов и ненужных советов — «этого делать нельзя», «это нехорошо», «это неприлично». Или — «это прекрасно», «делай так», «это хорошо». Как правило, если семейные коллизии обострялись до дискуссий, правой оказывалась та, взрослая сторона, умудренная жизненным опытом. Но я думал в таких случаях: ладно, я-то знаю, что прав я, вот я вырасту и... Вот я вырос и стал той самой взрослой, умудренной жизненным опытом стороной. И я должен быть уверен в собственной правоте, когда говорю сыну «делай так», «это хорошо», «это неприлично». Но умею ли я эту уверенность облечь в ту единственно верную форму, которая легко и правильно будет воспринята тем, к кому я обращаюсь? И не есть ли этот чуть-чуть иронический взгляд так похожего на меня человека, который я иногда ловлю на себе, все тем же «Ну ладно, прав-то ведь все равно я, вот вырасту и...»? Нет, мне нужен, просто до зарезу необходим союзник. И детям моим — тоже. Он всегда будет нужен — союзник и воспитатель по имени искусство: литература, музыка, живопись, кино.

Но воспитание эмоций, воспитание чувств — это только начало, только одна сторона дела. Другая — воспитание гражданина, то есть человека не только тонко чувствующего и остро воспринимающего красоту во всех ее проявлениях, но и понимающего суть и смысл своего социального существования. Знающего цену тому, что сделано предками, и сделавшего все, чтобы лучше жилось потомкам. Ощущающего себя не только как социологическую единицу, но как прямого и непосредственного хозяина жизни, способного взять на себя труднейшую из ответственностей — ответственность, как говорил герой одного фильма, «за все, что было при нас».

Как, каким образом воспитывать гражданственность при помощи искусства — не знаю, это вне моей компетенции. Знаю только, что хилая дидактика множества фильмов о молодежи и для молодежи приносит больше вреда, чем пользы. Это опять то самое «делай так» и «не делай этого». Дидактика, коль скоро ее существование необходимо, должна быть неприметно мудрой, она, вероятно, должна естественно вытекать из образной системы фильма, посвященного молодежи. И, может быть, — да простится мне это еретическое суждение! — дидактический элемент вообще должен действовать не на сознание, а на подсознание, чтобы затем проявиться в актах сознательного и совершенно определенного отношения к тем или иным явлениям жизни.

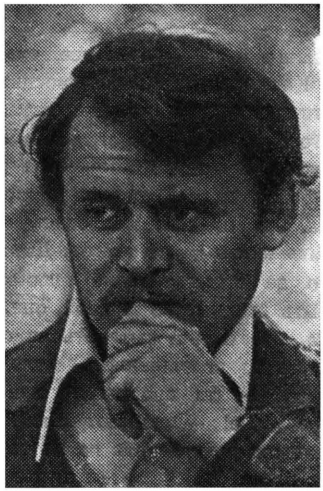
Социологи констатируют: сегодня наибольший процент зрителей — молодые люди до тридцати лет. Эта констатация — сигнал к новому подходу, новому осмыслению места и значения кинематографа в формировании художественного вкуса и гражданской позиции современного молодого человека. Это, в конце концов, нужно не только ему самому. Это нужно и завтрашней молодежи. Ведь ему, сегодняшнему двадцатилетнему, лет эдак через десять тоже кто-то скажет: «Ну ладно, вот погодите, я подрасту и...»

А лучше — чтобы не сказал. Чтобы сразу почувствовал правоту взрослых, умудренных жизненным опытом.

С. Никоненко,
актер, режиссер

Они были первыми

До самой глубокой ночи я не мог сомкнуть глаз. Вертелся с боку на бок, скрипел раскладушкой — сна не было. Память в который раз перебирала цитаты, положения Устава, конспекты по материалам XX съезда партии,



имена, даты, факты. Одно цеплялось за другое, становилось в хоровод, путалось, прояснялось, проваливалось... Как перед экзаменом. А почему «как»? Разве это был не экзамен?..

Разбудила меня бабушка, завертелось хлопотливое утро. Долго и старательно утюжил брюки, чуть было не сжег, пока стрелки наводил. Намочил под краном голову, расчесал вихры, надел праздничную рубашку. Глянул в зеркало — как будто все нормально, не хуже людей. И снова разволновался... Тем весенним днем меня принимали в комсомол. Да разве кто забудет такой день? Это как день рождения, как Первомай, и тревожно и весело сразу. И оркестр духовой в душе ухает, и что-то леденит сердце.

И вот ты причастился. Влился в благородный боевой союз молодых людей, связанных святой идеей построения общества, на знамени которого сияет дорогое и желанное всем людям земли слово — справедливость.

Дорого стóит на земле справедливость. Бывает, дороже жизни. Наш народ заплатил за справедливость многими миллионами жизней и в Отечественную войну, и в гражданскую. Наши знамена овеяны славой невиданных в мире побед. Эти победы добыты нашим народом боевым оружием и трудом.

Трудную дорогу выбрали наши деды. Они были первыми. Они... Они — это мы. Они в нас, а мы в них. Мы неразрывны. И те грядущие люди, наши дорогие кудрявые потомки, наши дети, внуки и пра-, пра-, правнуки — это все мы. Одна большая семья. И кем бы они ни стали, наши потомки, проживающие в каком-нибудь двадцать третьем веке, осваивая, может быть, самые отдаленные галактики, строя Комсомольск на еще не открытой планете, они всегда останутся потомками пламенных революционеров, в их сердцах всегда будет гореть Прометеев огонь коммунистической справедливости. И они никогда не забудут выстрел крейсера по имени «Аврора» — утренняя заря, которая дала старт революции. Утренняя заря человечества.

Наши великие бабушки и дедушки — я убежден, потомки будут называть их великими, — будучи тогда парнями и девчонками, пошли за партией Ленина с первых дней революции. И не только пошли, а стали запевалами в битве со Злом во имя Добра. «Мы наш, мы новый мир построим», — сегодня поют на всех континентах Земли. Простой, как хлеб, смысл этих слов понятен любому трудовому человеку. Из слов этой песни сотканы паруса революции. А мотив — ветер. Октябрьский ветер с Невы. Открой сегодняшнюю газету — и ты увидишь, как рушатся оковы колониализма, и ты обрадуешься за человека, который перестал стесняться цвета своей кожи, и ты увидишь живые узы интернационального братства. И всюду на переднем крае атаки в борьбе за нашу коммунистическую справедливость — молодые сердца.

С первых шпал, с первых рельс узкоколейки Павки Корчагина, наша молодежь, комсомольцы страны, не сдают вахты. Молодость поднимала страну из руин и пепла, приручала целинные земли, вспорола околоземную орбиту и вышла в космос. Молодость штурмует глубины океанов и крошит лед Северного Ледовитого. Ей по плечу и уникальное сооружение — Атоммаш и пульс нашего времени — комсомольская дорога БАМ.

Создатели живой, зримой летописи социалистического строительства — кинематогра-

фисты — не раз обращались и обращаются к молодому герою наших дней. Исследуя его природу, пытливый художник обнаруживает и источники его нравственности. Они берут начало от правды ленинского слова. От первых декретов Страны Советов, давших людям мир, землю, свободу. Вот откуда этот возвышенный нравственный посыл, который овладел массами и стал всепобеждающей силой. Убежденность в ленинской правде ведет на подвиги наших любимых киногероев.

Сегодня советский кинематограф стал многолик и разнообразен. В кинозалах страны идут эпопеи и камерные картины, мюзиклы и вестерны, комедии и трагедии. И во всех жанрах художник достигает максимального взаимопонимания и соучастия зрителя только в том случае, когда он не изменяет этому чувству правды, когда его герои вышлк из жизни и глубоко с ней связаны. В высшей степени это чувство правды как критерия искусства было развито у выдающегося мастера советского кино наших дней, художника-коммуниста Василия Макаровича Шукшина. Поэтому и фильмы его более всего напоминают народные песни, такие же распахнутые и вольные, широкие и раздумчивые.

Много прекрасного в наших днях. И об этом создаются картины. Но общество наше еще не совершенно. Мы живем в стране развитого социализма, и это несомненно грандиозное достижение, говорящее само за себя перед лицом всего мира, свидетельствующее о том, что способен совершить освобожденный человек в столь короткий исторический период. Но мы устремлены в грядущую формацию, в самое справедливое коммунистическое общество, и не нам, современным художникам, довольствоваться достигнутым, упиваться дифирамбами. Владимир Ильич Ленин учил, встречая праздники, сосредоточивать внимание на нерешенных проблемах. Требовал умаления словесной трескотни и увеличения простого будничного дела. И как тут не вспомнить Маркса, который определил формулу комедии: «человечество, смеясь, расстается со своим прошлым»! А в нашем обществе нет разве таких явлений, с которыми хотелось бы расстаться? И все ли нравственные недуги вылечены? Ведь еще бытуют проявления мещанства и мелкобуржуазной психологии. Не случайно говорил о них с высокой трибуны XXV съезда партии Л. И. Брежнев. Не случайно вернулся он к этой своей мысли и на XVIII съезде комсомола, подчеркнув: «Мы отвергаем как проповедь бедности и аскетизма, так и культ потребления, психологию мещанина, для которого копейка, по меткому выражению Горького, есть солнце в его небесах. Материальные блага для нас не самоцель, а предпосылка всестороннего развития личности. Поэтому важно, чтобы подъем благосостояния сопровождался обогащением внутреннего мира людей, формированием правильного понимания цели и смысла жизни».

Насколько же лучше должно работать нам, художникам экрана, чтобы отражать жизнь в ее реальных глубинных проблемах, истинных сложностях и возвышенных целях!

У советских кинематографистов сегодня много забот. И главная — воспитание в человеке человеческого. Созидание в социалистическом строительстве новой жизни самого сложного — нового человека. Тысячелетиями человека спутывала и вязала рабская психология. Поэтому человека быстро и сразу не переделаешь. И сегодня бытуют еще отдельные особи, поросшие сорняками буржуазного мировосприятия. Но человек навсегда сбросил путы рабства. Процесс этот — его путь к свободе — необратим. Один из моих кинематографических героев, ответственный секретарь районной газеты комсомолец Александр Реутов из кинофильма «Журналист» говорил так: «Пойдем далее совершенствовать мир на основе собственных несовершенств».

На современном этапе развития социалистического общества искусство призвано стать стимулом расцвета всех благотворных ростков человеческой природы.

Молодость — это надежда мира. Коммунистический союз молодежи был, есть и будет в авангарде этой надежды. Потому его день рождения — веха радости и гордости всего нашего юного общества. Всего народа.

Владимир Георгиев,
кандидат исторических наук,
доцент МГУ

Для тех, кому двадцать

Согласно заключению ЮНЕСКО, молодежь — это люди в возрасте от 16 до 30 лет. Численность молодежи, ее удельный вес среди жителей Земли все более увеличивается. Совершенно очевидно, что на такой «долгой возрастной дистанции» (от 16 до 30) есть и свои градации. Проблемы двадцатилетних, а тем более проблемы тех, кому еще нет двадцати, отличаются от проблем тех, кто на десять лет их старше.

О тридцатилетних можно говорить, как о людях зрелых, со сложившимися убеждениями, принципами. В двадцать человек еще, как правило, не определился. Дело ведь не только в том, что он в эти годы уже выбрал свою профессию или на пути к ней. В двадцать человек еще не сложился как личность.

Сложности тридцатилетних меня меньше волнуют, точнее сказать — это люди моего поколения, и они мне более ясны, понятны. Те же, кто еще недавно были школьниками, те, кто на пути к самому себе, к своей судьбе, чье мировоззрение только формируется, кто жадно ищет свой идеал, кто открыт всему новому, — мне очень интересны. И не только человечески, но и профессионально. Я работаю со студентами, и смею надеяться, что не только учу, но и воспитываю, влияю на их нравственный мир.

Я глубоко убежден, что каждое новое поколение выше предыдущего. Выше по общей эрудиции, по остроте поиска смысла бытия, своего места в жизни. (Я говорю о поколении в целом, а не об отдельных людях.) Поэтому, даже если ты только на десять лет старше своих студентов, работать с ними очень трудно. Настойчивость, с которой они задают вопросы, их небезразличие ко множеству сторон жизни, их активность требуют, чтобы ты был на высоте их проблем. Мне кажется очень справедливой мысль о том, что педагог — это счастливый человек, потому что он всегда молод. Действительно, если ты хочешь, чтобы понимали тебя и чтобы ты понимал своих учеников, нужно не только много больше знать, чем они, но и уметь ориентироваться в их «молодых» проблемах, уметь в какой-то мере жить их жизнью.

Некоторое время я работал во Франции, в Сорбонне. И, разумеется, достаточно хорошо, близко знаком с жизнью французской молодежи. Я много думал об одном явлении, процессе, с которым я столкнулся на Западе: когда, в какой момент длинноволосые, нечесаные, лохматые молодые люди, в нарочито рваной, потертой, немыслимой одежде, против всего и вся бунтующие, не только речами, но и манерой поведения, всем видом своим демонстрирующие неприятие общественной системы, сосредоточенные на том, чтобы эпатировать общественное мнение, превращаются в будничных «стопроцентных» буржуа? В людей, всем довольных, успокоенных, с той же абсолютностью, с той же безоговорочностью, с какой они отрицали, принимающих свое общество. Поразительно, но в этой прослойке общества нет середины: или юные бунтовщики, или взрослые сытые, аморфные люди. Вот почему так называемый молодежный бунт на

Западе не имеет нравственной цены, ограничен рамками буржуазного общества. Для многих «длинноволосо-растерзанных» молодых людей этот бунт не более, чем игра. Мне, может быть, особенно интересно было наблюдать этот процесс как бы внезапного обуржуазивания, потому что я историк, работаю на кафедре истории капитализма.

Наши молодые люди в стадии становления личности, в стадии приближения к взрослости, конечно же, волнуемы множеством вопросов, подчас самых неожиданных. В чем-то они отрицают опыт старших. Это закономерный процесс, это и есть поступательное движение, развитие жизни. Однако мы знаем, что и взрослые молодые люди (если так можно сказать) полны желания принести пользу обществу, не замыкаются в стенах своего мира. Искания молодых лет, юных лет становятся полноценным нравственным уроком. Люди, нашедшие себя, зрелые, со своими убеждениями могут в полную силу служить обществу, сознавая меру своей ответственности, черпая силу в прочности своих нравственных убеждений. На нашем экране такие люди были. Самый глубокий, просто потрясший меня герой этого ряда — Губанов в фильме «Коммунист». Человек, готовый за свои убеждения на любой подвиг. Но не осознавая свои действия как подвиг, а понимая их как естественную, как единственно возможную форму жизни. В этом, я думаю, и есть высший смысл подвига. Роль Губанова сыграна была Евгением Урбанским с непостижимой силой, с великой мерой отдачи. Это было, в свою очередь, актерским подвигом.

Если говорить о том, что мне особенно близко, — это фильмы о людях науки. И тут я снова назвал бы фильм не новый. Я читал мнение специалистов о том, что фильмы старятся очень быстро. Видимо, это так. И все-таки я думаю, что фильм «Девять дней одного года» не потерял своей силы. Гусев Баталова и Куликов Смоктуновского были героями своего времени, выразителями его идей. Но ведь и сейчас их проблемы не потеряли своей актуальности. Гусев и Илья — такие выраженные индивидуальности, такие разные, сложные люди, такие достоверные, обаятельные и такие близкие. И друг другу и нам, зрителям. По-моему, это очень сильный фильм. В нем ярко прозвучала идея служения науке во имя счастья и покоя человечества. Служения беззаветного, самой высокой ценой, ценой собственной жизни.

Мне кажется, что современность произведения не только в том, что продолжает оставаться актуальной его тема. Сила настоящего искусства, по-моему, в том, что, с одной стороны, оно точно отражает свое время, а с другой — мысли, в нем высказанные, сам герой, его характер, его образ, столь ярки и индивидуальны, что не меркнут с годами. Как, положим, Чапаев в фильме братьев Васильевых.

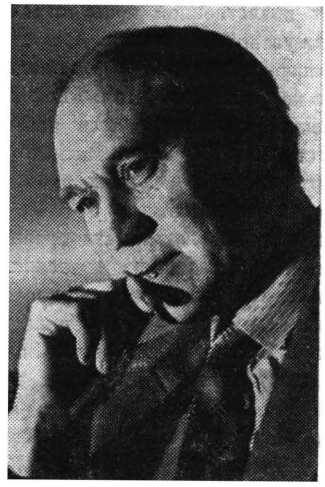
Если же говорить о фильмах из нашей жизни... Мне бы очень хотелось увидеть на экране наше студенчество. Почему-то кинематографисты проходят мимо него. А ведь это совершенно замечательные люди. Много, во всяком случае, таких юношей и девушек, о которых есть что рассказать. Люди — ищущие, начитанные, сложные. Вот о школьниках, о маленьких и больших детях, есть очень яркие картины. Это фильмы и Ролана Быкова, и Сергея Соловьева, и Динары Асановой... О двадцатилетних же, по-моему, фильмов мало.

Я — историк. И лучше всего могу оценить фильмы исторические. Быть может, критики и находят свои просчеты в телефильме по роману Георгия Маркова «Строговы», мне же он очень понравился. Понравился и его главный герой. Сильная личность. Всем нам, а молодежи, по-моему, особенно необходимы такие герои. Матвей Строгов так же, как и Губанов, за идеи свои готов на любые испытания. Нет такой силы, которая смогла бы противостоять его убежденности, его готовности на подвиг.

Я рассказываю об этом фильме студентам, советую им не пропустить, если его будут повторять. Хотелось бы, чтобы больше было картин, которые я смогу вот так советовать, рекомендовать студентам. Картин — о людях высоких убеждений.

Вадим Виноградов,
режиссер

Час ученичества



Завтрашний день нашей Родины станет таким, каким его сделают те, кто сегодня сидит за школьной партой. Мы часто повторяем эти слова, думая о будущем, осмысляя задачи современной педагогики, выдвинутой ныне на передний край воспитательной работы.

Именно в стенах десятилетки ребята, вступившие в ряды ВЛКСМ, приобщаются к идеям гражданственности, коммунистического коллективизма, получают первые уроки нравственности, начинают постигать величие гуманистических принципов социалистического образа жизни.

Фильмы о нашей советской школе, переживающей сегодня этап обновления, динамического развития, открывают широкие возможности для размышлений, связанных с одной из насущнейших задач современности — поисками путей комплексного воспитания молодежи. Широко и всесторонне обсудил эти вопросы прошедший в преддверии 60-летия ВЛКСМ XVIII съезд комсомола, с трибуны которого мы услышали рекомендации о путях воспитательной работы, подготовки юного человека к самостоятельной жизни. «Это значит, — говорил в своем докладе первый секретарь ЦК ВЛКСМ Б. Н. Пастухов, — и научить его коллективизму, дисциплине, воспитать у него реальное представление о жизни, умение разбираться в различных явлениях действительности».

На мой взгляд, наш кинематограф, вплотную обратившийся в последние годы к разработке школьной темы, проблем, связанных с воспитанием молодежи, еще не в полной мере осознал всю глубину и значительность задачи, предложенной нам жизнью. Видимо, процесс освоения кинематографом важнейшего пласта нашего бытия только начал развиваться в глубину и еще принесет свои решающие победы.

И в то же время я глубоко убежден в том, что работа над воплощением на экране педагогического опыта, поисков путей воспитания современной молодежи всегда обогащает самого кинематографиста. Скажу больше, мне лично кажется, что, когда картина закончена, постигаешь всегда больше, чем смог вложить в работу. И потом совершенно органично появляется необходимость работать дальше, сказать то, что не попало в поле зрения ранее. Я это говорю потому, что и самому пришлось пережить минуты неудовлетворенности от того, что тот или иной фильм, затрагивающий проблемы воспитания, не вместил многое из освоенного и найденного в жизни. Педагогическая проблематика сегодня — безгранична, формы, предлагаемые воспитателями для осмысления, — многогранны.

И вместе с тем меня, режиссера, поставившего три фильма о процессах воспитания, не покидает ощущение с о у ч а с т и я. Это состояние приходит к человеку тогда, когда он находится как бы внутри процесса, в котором надо еще многое заметить, оценить и осмыслить.

Мы часто говорим, и справедливо говорим, что наша педагогическая система имеет общечеловеческую ценность. Для кинематографиста важно найти конкретное подтверждение этому тезису, сделать его наглядным и убе-

дительным. Помню, как впервые, знакомясь с опытом наших педагогических коллективов для фильма «Право быть ребенком», нам приходилось, так же как и педагогам, вдумываться в природу детского характера, взвешивать усилия педагогов, пионерских и комсомольских организаций в общем процессе воспитания. По мере знакомства с нашими национальными школами (например, северных районов, где дети воспитываются в специальных интернатах), с опытом педагогов социалистических стран становилась ясной основная драматургическая сфера фильма — великая гуманная миссия советской педагогики, опирающейся на самые передовые и самые здоровые духовные силы общества.

Для нашей картины мы отобрали кадры зарубежной хроники, когда куклускласновцы «приобщали» своих детей к своему «делу» — капиталистический мир допускает и это! — или когда на экране маршировали подростки, обученные итальянским и немецким фашизмом. Так сам жизненный материал предопределил драматизм картины, построенной на публицистических сопоставлениях, острых контрастных сценах, способствующих проявлению ведущей идеи фильма: воспитание молодежи — сложный и ответственный акт в жизни общества. Здесь важно все — и как идет усвоение основ знаний, и как организован досуг, и какова атмосфера в коллективе, пионерском и комсомольском, как приобщаются к труду старшеклассники, и многое другое.

Во время съемок фильма мы как бы становимся участниками жизни подростков. И тогда приходит понимание того, что же главное в коллективе, его движущие мотивы.

Снимая, например, детскую театральную студию, руководимую режиссером В. Спесивцевым, работа которой была отмечена в истекшем году премией Ленинского комсомола, мы были увлечены идейно-эстетическими установками этого коллектива, направленными на развитие в ребятах не только творческих способностей, умения понимать искусство, но и на воспитание высокой нравственности.

Нам пришлось работать во многих школах, производственных объединениях, присутствовать на уроках и комсомольских собраниях, наблюдать нашу молодежь в часы напряженного труда и увлекательных спортивных игр... И постепенно, изучая все увиденное, мы отбирали материал, нужный нам для раскрытия той или иной педагогической задачи.

Способ кинонаблюдения, с помощью которого сняты почти все мои фильмы, позволяют осуществить главное — не только проинформировать о событии, но и проанализировать тот или иной педагогический опыт. А анализ является существенным моментом в фильме научно-популярном, призванном научно истолковать, объяснить материал жизни с точки зрения передовых педагогических рекомендаций. Киноэкран, фиксирующий работу педагога, может рассказать о многом, что порой ускользает от внимания. Фильмы о школе, как правило, вызывают бурную реакцию аудитории, особенно педагогов, желание продолжить обсуждение показанного, быть может, уточнить или конкретизировать те или иные педагогические приемы. Так, думаю, мы внесли свою лепту в распространение и утверждение опыта такого ныне широко известного педагога, как математик из Донецка В. Шаталов...

Научно-популярному кинематографу, развивающемуся сегодня в условиях НТР, предстоит еще очень-очень многое сделать, чтобы помочь в воспитании молодого поколения страны.

Рассуждая о значении научно-популярного экрана для зрителя, я вспоминаю в первую очередь историко-революционные, ленинские фильмы, сделанные на нашей киностудии — «Знамя партии», «Ленин. Последние страницы», «Рукописи Ленина». Ведь если задуматься над тем влиянием, которое имеют эти фильмы на зрителя, приобщая его к ленинской мысли, к логике доказательств, к выводам, касающимся развития революционного процесса, — станет ясным их высокий воспитательный смысл. Особо хочется сказать и об исторических лентах. Без нашей истории мы не мыслим себя, ибо в ней живут наши луч-

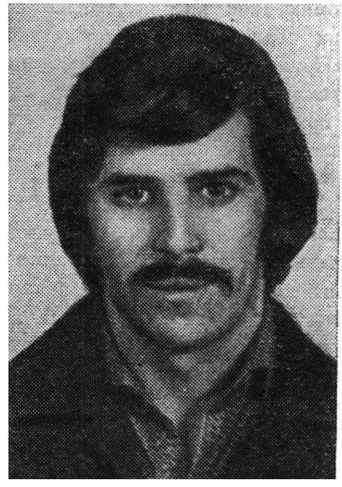
шие традиции, продолженные сегодняшней жизнью... Эти традиции делают нас мудрее. Вспомним, как много дали нам книги Л. И. Брежнева «Малая земля» и «Возрождение», всенародно обсужденные. Эти произведения, обогащая нас опытом борьбы народа против фашизма, помогая проникнуть в суть созидательных работ по восстановлению разрушенного войной хозяйства, имеют важное воспитательное значение в процессе формирования коммунистической идеологии.

Научно-популярный экран, разъясняющий суть НТР в условиях развитого социализма, воспитывающий материалистические взгляды на развитие природы, пропагандирующий наши революционные исторические традиции, обращен, как мне кажется, в первую очередь к молодежи.

И для того чтобы быть понятным молодежи, важно всем нам неустанно работать над повышением своего мастерства. Мы — работники идеологического фронта, пропагандисты, в работе которых, как отмечал Л. И. Брежнев в речи на XVIII съезде ВЛКСМ, особенно нетерпимы формализм, механическое, бездумное повторение прописных истин, словесная трескотня. «Пора сделать правилом, — подчеркнул Л. И. Брежнев, — говорить с людьми простым и доходчивым языком, писать, вкладывая в каждую фразу живую мысль и чувство. Это тоже вопрос качества и эффективности, причем на таком важном участке строительства коммунизма, как воспитание нового человека».

В. Кобзев,
бригадир фрезеровщиков
московского завода «Красный пролетарий»

Ребята настоящие



В бригаде нашей шесть человек. Старшему из нас двадцать восемь лет. В соревновании под девизом «За себя и за того парня» среди предприятий Министерства станкостроительной промышленности мы держим первое место. Все мы — старожилы. Только шестого парня взяли в бригаду недавно. Пришел на завод новенький — присмотрелись к нему: как работает, что за человек. Понравился. Теперь работаем вместе. Иначе нельзя. Бригада — это единый организм. И если в ней не будет взаимосвязи, понимания, дружбы, то и работы не будет. А что может быть неестественней, когда работа в тягость? Когда ты не работаешь, а «отбываешь время»?

Я работаю на заводе «Красный пролетарий» вот уже десять лет, после ПТУ и армии. Работу фрезеровщика люблю. Всегда, еще в ПТУ, знал, что буду не столяром, не плотником, не монтажником-высотником, а именно фрезеровщиком.

Работа — это как жизнь. Недавно вот приезжали к нам сотрудники телевидения, снимали, как мы работаем. Говорят: «Ведите себя естественно». Даже весело мне стало: «А я и веду себя естественно!» Как же иначе? Ведь это мое кровное и привычное дело!

Бригада наша — комсомольско-молодежная. Однако за спиной уже годы, прожитые вместе. Некоторые успели обзавестись семьями, детьми. И сейчас мы уже реже, чем раньше, когда были совсем юными, ходим вместе

в турпоходы, в музеи, в кино. И все-таки ходим.

Кино — мое главное развлечение и мой любимый собеседник. Я смотрю практически все. Стараюсь, правда, получить предварительную информацию — прочитать рецензию в «Кинонеделе», посоветоваться с ребятами, кто успел уже посмотреть фильм раньше. И все же стремлюсь не пропускать ничего. Думаю — пропустишь, а там было самое интересное.

Фильмы ведь очень разные. И этим для меня привлекательны. В них заложен разнообразный опыт жизни — поучительный, нравственный, драматичный или развлекательный, любой в свое время необходим. Ведь с одним настроением просматриваешь, скажем, журнал «Крокодил», с другим — читаешь статью в центральной газете.

Я с удовольствием вспоминаю и такой веселый молодежный фильм — комедию о рабочих парнях, как «Неподдающиеся», и серьезный фильм — «Три дня Виктора Чернышева», в котором есть раздумье и тревога за тех парней, кому «некуда себя деть» и от которых поэтому можно ожидать чего угодно. Парней с неустоявшейся нравственностью, которым «все — все равно». Есть ведь у нас, среди нашей молодежи, к сожалению, и такие, есть они и на нашем заводе. И приходят вовремя, и смену у станка отстоят, а не знаешь, что и сказать про них. Они как бы только внешне присутствуют на заводе. А своя настоящая жизнь начинается у них за проходной, да подчас не лучшим образом — с кружки пива и до пьяных «подвигов».

Любые фильмы хороши, кроме скучных. Фильмы о рабочей молодежи я особенно стараюсь не пропускать, потому что это про нас, про нашу заводскую жизнь. Но не часто они захватывают. Смотришь — будто бы все правильно, все похоже, и дома герой показан, и на производстве отличился, а скучно. Скучна эта правильность, приглаженность, это равнодушное хождение по экрану с изрекaнием значительных слов.

А ведь герой тогда останется в памяти, когда он — живой, умелый, активный, веселый, раскованный. Если ему жить интересно, тогда он и сам интересен. Такого героя встречаешь порой в фильмах разной глубины и качества. Но он все равно остается в памяти своей отвагой, жизненной силой. Я могу назвать здесь «Смелые люди», «Подвиг разведчика», «Чапаева».

А если герой жизнеспособен, но присутствует на экране, как иной рабочий на смене — вроде он есть и вроде его нет, — такой герой недорого стоит. Вот именно что «ведет себя естественно», как говорили нам работники телевидения.

Если говорить о наших рабочих, профессиональных делах, то мне понравился фильм «Премия». Он о строителях, но его профессиональные и ведомственные рамки раздвинуты широко. Конфликт фильма, что называется, «назрел». Такое могло случиться и на заводе, и в колхозе. В фильме есть новый уровень отношений в трудовом коллективе, где на первом месте — сознательное отношение к своему труду, полное истинного уважения к себе, как к рабочему, и к своему делу, к его истинной, а не «липовой» пользе.

«Премия» — проблемная картина. Ведь у нас не всякий решится «сор из избы вынести». Для этого как раз и нужна человеческая смелость. Этот бригадир Потапов сумел поднять принципиальный разговор, и никто не ушел с заседания парткома, потому что все поняли, что этот человек не остановится, пока не добьется своего. Когда я посмотрел этот фильм, я подумал: жаль, что Потапов — не молодой человек, комсомолец, горячий, взрывной. Но тут же следом решил, что этот фильм от такой замены героя, пожалуй бы, не выиграл, а проиграл. Потому что когда такой поворот происходит в душах людей сложившихся, зрелых, то он тем острее воспринимается. Ведь это даже не поворот — душевный перелом.

Действительно, молодости пожилого Потапова еще всякий молодой человек может позавидовать. И все-таки жаль, что среди молодых героев кино нет пока еще своего Потапова.

По фильму «Премия» видно, что авторы его знают жизнь и людей, о которых они

рассказывают. А это очень важно. Мне кажется, что это просто необходимо — прежде чем снимать фильм, скажем, о заводе, надо прийти на завод, стройку, буквально прилепиться к этому месту на какое-то время, наблюдать, увидеть, как мы живем, а потом уже создавать фильм.

И еще. Не люблю, когда фильм буквально принуждает меня, зрителя, к какой-то, пусть самой достойной мысли. Предпочитаю дойти до нее самостоятельно, обдумывая то, что увидел на экране, даже споря с авторами. Вот тогда фильм действительно оказывается полезным. Особенно, когда рассказывается в нем о крупных важных событиях, о комсомольских стройках, об энтузиазме молодых — обо всем том, чем необходимо тронуть сердце.

Иногда старые картины в этом смысле выглядят более убедительно. Вот посмотрел я недавно еще раз «Сельскую учительницу». Те же полтора часа, а сколько волнующих событий прошло на экране, как выигрывает напряженное действие этой картины рядом с некоторыми сегодняшними, где оно подчас гремит, кипит, но на самом деле пробуксовывает на месте.

Для меня молодой человек, мой современник — это прежде всего неравнодушный человек. Человек, который любит то, чем он в жизни занимается, любит жизнь, которому жить интересно. Человек с душой и профессией. И к тому же — человек скромный, без грошового самомнения. Кому дано пройти испытание славой и не сломаться. Человек, который ощущает себя частью человеческого коллектива. Как говорят в футболе, «видит поле». А то ведь есть неплохие игроки, и скорость у них отличная, и смелость, а получит мяч, уткнется в него, не передаст вовремя партнеру и проигрывает ситуацию сам, а вместе с ним и вся команда.

Я знаю многих таких вот, неравнодушных. И среди них — мои друзья, товарищи по бригаде. Они и в работу всю душу вкладывают, и отдыхать умеют. Это — настоящие ребята, хорошие комсомольцы.

Суйменкул Чокморов,
актер

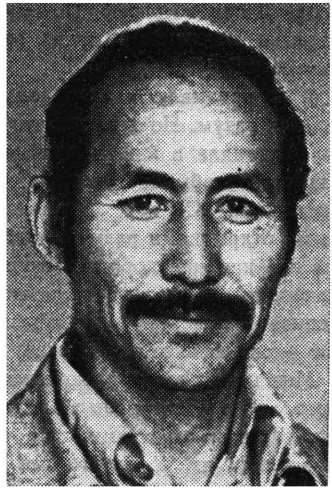
Сильные духом

В наших беседах, дискуссиях и в наших сугубо профессиональных спорах мы, случается, не то забываем, не то упускаем из виду, что кинематограф, в сущности, еще очень молодое искусство. Сегодня кинематограф находится в процессе живого непрестанного становления, его поиск разнообразен, многогранен, неожидан. Такой поиск остро необходим в сфере духовной жизни людей, для художников, ищущих способ более целенаправленно, действенно влиять на жизнь, на моральные критерии общества, нравственную позицию зрителей.

Поэзия нравственной цельности и высоких помыслов души связана для наших художников с задачей обновления и углубления образа экранного героя, с задачей создания таких человеческих характеров, которые, реально существуя в действительности, убеждают и своей экранной реальностью. Словом, необходимо сродство душ героя экрана и зрителя. И особенно ждет этого молодежь с присущими ей максимализмом, страстным отношением к жизни, жаждой веры. Ждет каждого нового прихода молодого героя, своего ровесника.

Каков он, этот герой? Каждый исторический этап в жизни общества вносит свои коррективы в решение характера героя. Эти меты особенно различимы с высоты времени, в живом сравнении.

Здесь я могу сослаться, мне кажется, на такой очевидный пример, как картины С. А. Герасимова, постоянно тяготеющего к теме молодежи, начиная с его фильмов «Семеро смелых» и «Комсомольск». Как непохожи Женя Охрименко («Семеро смелых»), Наташа Соловьева («Комсомольск») и Оля Васильева из последней картины Герасимова «Дочки-матери»! Безусловно, их роднят присущие этим девушкам независимость, самостоятельность, душевная щедрость, прямота, но многое и отличает их, даже то, как проявляются эти род-



ственные черты характера... Я думаю, что эстафета поколений, о которой мы часто говорим, явление довольно сложное. Это не просто тот же человек в другом временно́м пласте. Это другой человек, в котором знакомые, живые черты претворились по законам своей современности. Например, в той же Оле Васильевой. Или в герое картины Равиля Батырова «Ждем тебя, парень!», Тимуре, если сравнивать его с героями довоенных лент узбекских мастеров.

На мой взгляд, нынешний молодой герой стал значительно сложнее и самостоятельнее: здесь, вероятно, сказался социальный, исторический, нравственный опыт нашего общества. Молодые хотят сами все понять и пережить, сами стремятся прийти к тем простым и великим истинам, которые станут для них затем определяющими. Может быть, оттого на первых порах в них присутствуют некоторая ироничность, доля скепсиса, бравады, что зачастую идет от боязни позы, риторики. Но это не доминирующие черты. Формирующие черты современных людей надо искать в ином, что подчас глубоко затаено и требует острого, пристального взгляда художника, чтобы высветить это главное.

Мне кажется, что сейчас наши кинематографисты еще где-то в самом начале разрешения проблемы — проблемы точного, социально и психологически достоверного, романтически возвышенного образа молодого героя. Между тем именно такого героя ждут зрители. Ведь в прежние годы мы не раз были свидетелями того, как экранный герой самым активным образом влиял на многомиллионную аудиторию.

Что касается героев с более солидным возрастным цензом, то им повезло куда больше, чем молодым. Назову бригадира Потапова из фильма «Премия», человека, обладающего прекрасным чувством хозяина своей страны, прекрасной и трудной ответственностью за все, что совершается вокруг. Живой, искренней причастностью ко всему новому и трудному. Все это вместе я назвал бы мудрой человечностью, потому что для меня человечность — это умение жить, поступать в соответствии со своими убеждениями.

Года два назад на экран вышла картина Родиона Нахапетова «На край света». Думаю, обращение к молодому герою не случайно для Нахапетова, который лучшие свои роли, так я думаю, сыграл в картинах Эльора Ишмухамедова «Нежность» и «Влюбленные». Работа над образами Тимура и Родина, несомненно, сказалась на гражданской и творческой позиции Нахапетова, на его пристрастиях. Оба его героя — люди обостренного чувства справедливости, обоим присуще высокое человеческое достоинство и мужество в отношении к жизни. И оба — люди, в общем уже достаточно определившиеся в своем жизненном назначении. Нахапетов-режиссер обратился в своем фильме к иному характеру, к человеку, который ни в чем не определился, который очень трудно ищет свое место, свою настоящую судьбу. Такой разговор очень своевременен и уместен, в этом я убежден.

Но в фильме этот разговор получился несколько приблизительным, главным образом потому, что не было точно найдено разрешение поиска молодым человеком своего истинного «я». Я не ощутил в герое момента осмысления окружающего мира и себя в этом мире, минуты, когда к человеку приходят зрелое осознание себя самого и духовные силы.

А такой момент осознания просто необходим картине о современном молодом человеке. Попытаюсь подробнее объяснить свою мысль. Нынешнее поколение двадцатилетних сформировалось в условиях, отличных от тех, в которых происходило духовное становление молодежи в годы войны, в первое послевоенное десятилетие, отмеченное серьезными трудностями и в сфере экономической, и в сфере социальной, духовной, когда жизнь рано потребовала зрелости поступков и мыслей. Сегодня наши юноши и девушки, получившие отличное образование, окруженные вниманием, заботой, пользующиеся массой привилегий в материальной сфере, подчас оказываются беспомощными, когда жизнь требует от них полноты ответственности. А бывает и так, что некоторые из них оказываются способными только требовать. И не понимают, как прекрасно уметь давать, уметь жить социально активно. Об этом нам нужен проблемный, острый разговор, в котором не надо бояться глубин и абсолютной откровенности диалога со зрителем, иначе и затевать его не стоит. Только тогда разговор станет эмоциональным, страстным, что необходимо для молодежи — ведь для нее первостепенен мир чувств.

В наших фильмах, кстати сказать, в последнее время я замечаю некоторый сдвиг в сторону рационалистического восприятия жизни. В таких фильмах-размышлениях мне недостает живой человеческой страсти, что позволило бы зрителю активно включиться в разговор, принять чью-то сторону, загореться идеей героя.

Эмоция, эмоциональный посыл всегда были в арсенале нашего искусства. Эти традиции уходят очень глубоко, их корни в замечательных творениях устного народного творчества, в древних сказаниях и легендах, назову ли старинные русские былины или наш киргизский эпос «Манас»... Герои этих произведений были дороги слушателям своей страстностью в отстаивании идеалов добра и веры, своей пылкой непреклонностью и силой чувств. Это передавалось, это заражало, как бы призывая встать рядом с героем, равняясь на него. Тем же сильна и наша литература, рождающая в людях волну сопереживания, сострадания, этим силен и кинематограф. Почему же мы сейчас нередко забываем о таких сильных сторонах искусства?

Я не призываю к железному выбору: чувство или разум. Но я за то, чтобы мы непременно сохраняли в наших произведениях чувство, эмоцию. Чтобы не забывали, что в наш стремительный XX век, отмеченный феноменальными открытиями разума, чувство, эмоция стали для нас еще дороже. Чтобы наделяли этим качеством своих героев; истинная, непосредственная эмоциональная заразительность экрана — сильнейшее его оружие.

Мне повезло, герои, которых я играл, с первого моего фильма были наделены большими, настоящими страстями. Но они по-разному проявляли их. У одного все было обнажено, открыто, у другого — глубоко затаено, но было! И я благодарен сценаристам и режиссерам, давшим мне возможность сыграть такие характеры, осуществить их на экране. И потому, что работа такого плана открывает перед актером интереснейшие профессиональные возможности, и потому, что такие герои прокладывают для нас путь к зрителю.

Для меня дорого, что мои экранные работы — Бахтыгул («Выстрел на перевале Караш»), Карабалта («Алые маки Иссык-Куля»), Низаметдин Ходжаев («Чрезвычайный комиссар»), красный командир Максумов («Седьмая пуля») — были удостоены премии Ленинского комсомола. И тогда и теперь я отношусь к этой награде с огромным душевным волнением — она стимулирует творческую активность, ко многому обязывая меня, постоянно предъявляя свой высокий счет.

Мне кажется, что моих героев, сыгранных в этих фильмах, прежде всего объединяет, роднит их внутренняя цельность и убежденность в том, что в своих поступках люди должны руководствоваться самыми высокими гражданскими и нравственными идеалами. У каждого из них это по-разному проявилось — ведь они живут и действуют в разное время, в разных обстоятельствах. Но неизменен их страстный протест против несправедливости.

Так живет бедняк Бахтыгул из «Выстрела на перевале Караш». Пусть его протест стихиен,

но его выстрел направлен точно — в жестокого и опасного врага, волостного старшину Жарасбая, оскорбившего его человеческое достоинство. Мучительно ищет свое место в схватке двух миров отверженный людьми Карабалта, которого я играл в «Алых маках Иссык-Куля». Но сердцем он уже потянулся к большевикам, понимая, что они несут людям правду. А душа Карабалты больше всего тоскует о правде.

Я думаю, волевые и мужественные характеры всегда близки и нужны молодому зрителю. В этом возрасте люди особенно тянутся ко всему высокому, героическому, и такие люди, как Бахтыгул, Карабалта, могут дать им добрую почву для размышлений.

Герой картины должен заразить зрителя своими чувствами, настроениями, своей устремленностью. Поэтому я всегда с удовольствием вспоминаю свою работу в картине «Седьмая пуля» — роль Максумова.

Максумов совершает подвиг, отправляясь один, безоружный, в лагерь своего врага Хайруллы, уведшего его отряд в горы. Он прекрасно сознает, на что идет, всю ту меру опасности, что нависла над ним, и чем может завершиться его поединок с умным и хитрым Хайруллой. Но он не может поступить иначе. Судьба Максумова в чем-то похожа на легенду, но мне кажется, зритель, особенно молодой, и ждет от нас возвышенной правды, легендарности, гордых и сильных героев, которые могут восхищать и вести за собой.

Анатолий Черепащук,
доктор физико-математических наук,
заведующий отделом астрофизики
Астрономического института им. Штернберга

Реалисты и мечтатели

Современный молодой герой киноэкрана... Он требует прежде всего уточнения термина «современный». В науке, к примеру, современно то, что соответствует переднему краю, соответствует наиболее фундаментальным спорам по еще не решенным, но очень остро стоящим перед человечеством проблемам. То, что до конца решено, разработано, — уже пройденный этап, пройденная проблематика... Прилагая данное положение к кино, считаю современным... героя фильма «Андрей Рублев». В нем есть уровень, масштаб, глобальность проблем. Фильм врезается в память любовью обоих художников — Рублева и Тарковского — к народу, к родной земле. Быть художником для героя фильма — это проблема нравственная, это действительно мука творчества, которую он преодолевает в своем драматичном опыте. Нам понятны его муки и потрясения. Нас это близко касается. Фильм врезается в память чувством Родины и истории.

Для меня авторское отношение, глубоко выверенное чувством времени, социального фона, — один из главных компонентов произведения искусства.

Молодые герои, какими я их хотел бы видеть на экране, — это люди с сильной волей, это живые полнокровные характеры, раскрывающиеся в неизбитых, действительно сложных ситуациях. При этом желательно, чтобы богатый духовный мир героев был поддержан богатством и разнообразием художественных средств.

В этом смысле примечательна картина «Романс о влюбленных», повествующая о сильных личностях, о героине, которая сочетает в себе Татьяну Ларину и Наташу Ростову. Интересна и форма изложения материала. Фильм действительно воспринимается как романс, поэма. Возможно, сложность формы (некое подобие оперы) обусловила введение в картину Трубача в качестве дополнительного средства выявления отношения автора к героям, к содержанию в целом. Фильм рассчитан на достаточно подготовленного зрителя, не тривиального в чувствах.

Если мы хотим видеть на экране человека сильного духовно, это вовсе не значит, что герой всегда должен иметь высшее образование. Очень часто в жизни бывает, что высшее образование не означает богатого духовного мира, и, напротив, этот мир присутствует в людях малообразованных. Героем фильма о молодых современниках может быть представитель любой прослойки, здесь стоит вспомнить незабываемого Максима или рабочего-монтажника Пасечника из «Высоты», их человеческую ценность и обаяние. Разнообразие жизненных пластов, социальных укладов, необходимое на экране, взывает к глубинному, истинному постижению кинематографистами жизни. В полной мере такое знание жизни было присуще Шукшину. Не сказать о нем, говоря о современном кино, невозможно. Он знал, что сказать зрителю. Рассказывая о самых, казалось бы поверхностному взгляду, незатейливых и неприметных людях, он вскрывал «интересность», талант, душевный размах каждого. Большой художник Шукшин привносил в экранный рассказ общечеловеческий спектр наших переживаний, нашего отношения к современной жизни.

Моя занятость не позволяет мне ходить в кино так часто, как хотелось бы. Конечно, разговор о современном молодом герое предполагает знакомство с гораздо большим количеством фильмов. Но по тому немногому, что мне удается посмотреть, осмеливаюсь заметить, что тема молодого современника привлекает создателей фильмов часто, но это не всегда художественные фильмы.

Мне бывает жалко и неловко, когда без знания психологии и материала говорят об ученых. Фильм «Необычный день» рассказывает о молодом ученом, сыне чабана, который весь в науке и занят настолько, что ему даже жениться некогда. Что ж, фанатизм ученого — черта широко распространенная. Но уж очень примитивно решение фильма. Герои его слишком важничают, несколько даже бравируют своей принадлежностью к науке, хотя до ученых им еще расти и расти. Они внутренне скованы, деревянны, даже не улыбаются. Так им некогда. Но это же — неловкая неправда.

Современная тема очень выиграет от присутствия в ее решении даровитых мыслящих профессионалов. Я лично очень ценю, когда фильм — не моральная пропись. Когда высокие темы — патриотизм, любовь — преподносятся не путем нравоучений, а посредством истинно конфликтных ситуаций и... с чувством юмора, что кажется мне немаловажным сегодня.

Фильмы часто переступают ту грань искусства, то самое «лезвие бритвы», как написано у фантаста Ефремова, в художественном методе, за которыми идея «вдалбливается» в зрителя уже насильно и фильм превращается в свою противоположность. И хорошую ленту можно обеднить ограниченностью проблематики, узким кругом событий. Подобное случилось когда-то с фильмом «Городской романс», решенным слишком камерно, в одной плоскости, без обозначения среды, окружения. Мне обидно за этот фильм. Но он и дорог мне; в нем есть все же нечто искреннее, он напоминает мне мой собственный личный опыт.

Была такая картина «Молодые». О молодых, что ясно из названия. Но это не только не исследование, а даже не информация. Это просто вульгарно-социологический урок. Молодую героиню специально ставят в тяжелые, непривычные для нее бытовые условия в качестве испытания ее любви, и любовь берет верх. Это фильм о том, что не нужно бояться трудностей, и о том, как их нужно преодолевать. Однако в основном выпукло показаны лишь любовные отношения героев, а трудности идут малоинтересным фоном. Да и сами эти трудности схематичны. Размолвка из-за стирки

мелковата, фильму не хватает серьезных, значительных конфликтов.

Общеизвестно, что искусство должно не только констатировать реальность, а заставлять людей мыслить, обогащать их мысль. Показ на экране молодых людей, любви, молодых семей не должен, как мне кажется, ограничиваться натуральной передачей бытовых мелочей. Кинематографисты могут и обязаны смелее и глубже показывать всю сложность и противоречивость семейных отношений на фоне современной трудовой жизни.

И еще хочу сказать вот о чем: что-то очень не часто в наших последних фильмах встречаем мы увлеченных героев. А ведь молодым людям свойственно увлекаться, быть противоречивыми, дерзкими, искать, рисковать. Я думаю, что современный наш кинематограф несправедливо, напрасно забывает романтические позиции кино прежних лет. А ведь романтизм молодому герою присущ изначально. Голый, зряшный, показной романтизм отжил свой век, а романтизм, который связан с правдой жизни, лежит в основе ее идеалов, — великая сила и истина. Можно говорить и о личных вещах, и показать настоящие трудности, широкий охват жизненных проблем. Помню, в картине «Добровольцы» жена защищает собственного мужа на собрании от клеветы. Но эта «частная история» — не единственное содержание фильма. Фильм посвящен 20—30-м годам, но может служить примером для молодых людей современности. Он учит не просто терпеть и преодолевать трудности, связанные с мытьем полов и приготовлением обеда, — он учит активному участию и в создании собственной личной жизни, и в общественных преобразованиях.

На мой взгляд, в этом сейчас огромная проблема советского кинематографа, она диктуется самой жизнью — как сочетать романтику героя прежних лет и проблемы нашей эпохи, эпохи развитого социализма, когда молодые люди свободны от материальных лишений. Проблему эту кинематограф должен решать на уровне внутреннего мира современного молодого человека, мира сложного и нравственного.

Елена Проклова,
актриса

Верой и правдой

Мои героини совсем еще молоды, они только-только вступают в жизнь, делают в ней свои первые самостоятельные шаги. Они в самом начале пути, и так естественны поэтому и неудачи, и ошибки, которые они совершают, в особенности, когда речь заходит об умении ладить с окружающими, устанавливать личные человеческие контакты.

И все-таки... Хочется, чтобы этих ошибок было как можно меньше. Чтобы юность не растрачивалась, не распылялась по пустякам, чтобы шла к цели уверенной и гордой поступью. Чтобы — не «Смятение чувств» (так называется один из последних фильмов, где я участвую), а мужание этих самых чувств.

Доброта, чуткость, пристальное внимание к самому главному — духовной жизни молодежи — вот что необычайно важно для современного киноэкрана. Да, вглядеться в юные души. Вглядеться профессионально и заинтересованно — ведь юности нужны помощь и добрый опыт старшего поколения.

Марина Максимовна из фильма «Ключ без права передачи», пожалуй, старше всех моих героинь. Мне, актрисе, дорог этот образ. Человек цельный, бескомпромиссный, абсолютно убежденный в верности выбора своего жизненного пути и очень уверенно по этой жизни шагающий. Прибавим к этому, что человек она, безусловно, талантливый, во всяком случае в той области, что стала ее профессией и истинным призванием. Работа эта дорога мне прежде всего тем, что здесь я впервые впрямую столкнулась с проблемами максимализма. Да, я — за максимализм! В труде. Если хочешь овладеть профессией по-настоящему, всерьез — творчески! — бескомпромиссность оправдана. Но если речь идет о взаимоотношениях с людьми...

Талантлив каждый. Об этом давно уже не

спорят. И вопрос лишь в том, чтобы этот талант как можно раньше выявить. Вот почему юности нужен талантливый наставник. Моя Марина Максимовна — блестящий преподаватель, тонкий и умный педагог, она счастливо окружена влюбленными в нее юными душами. Да, многое было ей дано — как заметил в разговоре с ней директор школы, — тем более следовало ей добрей и внимательней оглядеться по сторонам, прислушаться к душам своих, хотя и не так щедро одаренных природой, коллег. Тот, кто поднимает и ведет в атаку, конечно же, впереди, но, вырываясь вперед, должен оглянуться, ибо ответствен за всех, кого позвал за собой.

Этого, очень дорогого качества у Марины не было. Максимализм, тот самый, которым была наделена моя учительница, не помогал, а, скорее, вредил человеческим связям, не объединял, а разобщал людей. Она утеряла очень важное: чувство меры, терпимость, уважение к точке зрения, убеждениям своих товарищей. И потому, такая общительная в среде своих учеников, Марина теряет контакты в кругу тех, с кем следует не только жить, но и трудиться душа в душу. И тут я вынуждена с болью признаться: моя Марина Максимовна недостаточно добрый и душевный человек. А это — смертельная опасность для любой профессии!

Максимализм в овладении профессией? Да! Тут нельзя останавливаться и оглядываться по сторонам. Чтобы успеть сказать и сделать все, что замыслено, — трудиться нещадно! Тут максимализм может и должен стать твоим профессиональным качеством. Но если в силу данного тебе жизнью дара тебе удается сказать и сделать больше других, это не повод смотреть на окружающих свысока. Есть еще и другие немаловажные человеческие качества: скромность, деликатность, душевная интеллигентность. Надо обладать чрезмерным самомнением, чтобы не делиться опытом, а безапелляционно его насаждать. Надо помнить, у каждого из нас свой особый мир, свой склад души, и относиться к этому следует с той же особой (максимальной!) бережностью. Нужен максимализм в доброте.

Марина — талантливый и достаточно мужественный человек, и я надеюсь на умение молодой учительницы также талантливо преодолеть то, что сейчас мешает ей трудиться в полную меру и силу ее способностей. Я верю в нее.

Я рада, что участвовала в фильме «Ключ без права передачи» — еще одной работе на пути к решению современным кинематографом важной проблемы: жизнь школы. Хотя «решение», наверное, для искусства не совсем точное определение. Кинематограф способен поставить проблему, а решать — уже дело тех, кто находится по другую сторону экрана. Но важные жизненные проблемы искусство обязано поднимать с максимальной прямотой на самый высокий гражданственный и художнический уровень, только тогда можно будет говорить и о нашем участии в решении этой проблемы. Может, не все в картине «Ключ без права передачи» в достаточной мере удалось, но о школьных делах, о том, как растить юные души, об этом в ней говорилось всерьез и с искренним человеческим волнением.

А если расширить тему разговора, то я за максимализм в искусстве! Не щадить себя, не идти на компромисс с тем отрицательным, что еще бытует в жизни, поднимать искусство вровень с нашим великим временем!

В моей новой работе, картине «Смятение

чувств», я играю уже словно бы одну из «подопечных» Марины Максимовны: моей героине — семнадцать. Она только что закончила школу и поступила на первый курс медицинского института. Не знаю, как примет зритель эту картину, но мне она дорога по многим причинам. Прежде всего она, как мне кажется, тоже в ряду произведений, взволнованно затрагивающих проблемы, судьбы молодых, и потому является в какой-то степени продолжением важного разговора, начатого в фильме «Ключ без права передачи». Это — вторая, очень дорогая для меня встреча с творчеством писателя, сыгравшего такую важную роль в моей жизни, — Александра Володина: его перу принадлежат сценарии картины, так счастливо ставшей моим экранным дебютом — «Звонят, откройте дверь!», и фильма «Смятение чувств». И она, эта новая володинская картина, так же, как и в тот, самый мой первый раз, как-то очень точно и лично соответствовала моему жизненному восприятию и мироощущению.

Я на несколько лет старше героини, но так трепетна моя совсем недавняя юность, так ощутима, словно рукой подать — так рядом!— что, кажется, особой нужды в перевоплощении не было: я жила знакомой жизнью. Мне нравится, что в этом фильме серьезно, с большим пониманием и тактом поднята проблема взаимоотношений юных, и проблема эта взята достаточно сложно, без стандартного «хэппиэнда», хотя речь идет о тех, у которых, как говорится, вся жизнь еще впереди. «Смятение чувств» — это когда неопытным душам трудно ладить не только с окружающими и близкими людьми, но и с собой. Так многое пока для них в жизни невнятно, неприемлемо, нетерпимо, и нет опыта, и некому подчас научить. Это рассказ о том, что юность — не только радость и свет, к этому надо еще пробиться, может, ценой нелегких потерь, но зато и обретение жизненного прозрения на собственном личном опыте. А еще это рассказ о том, как легко юную душу сломать, тяжко ранить, даже умертвить. Когда нет истинной наполненности, когда течение жизни легко заменить маленьким неприметным бытом, когда вместо ясно видимой цели невнятные пожелания — крылья не распрямить. День за днем, час за часом суждено глохнуть, неметь, тихо угасать. И хотя наши герои, в конце концов, и обретут друг друга, до истинного счастья им еще далеко. Истинная ли у них любовь — это предстоит решать в будущем как им самим, так и тем, для кого эта история будет с экрана рассказана. Узнают ли молодые зрители в кинозале самих себя в наших экранных героях — от этого и будет зависеть успех картины.

Впереди — две экранные работы. Одна из них — у Андрея Смирнова, постановщика «Белорусского вокзала», в его новой картине «Верой и правдой». Это рассказ о наших современниках, которые проживут на экране жизнь в два десятилетия, начиная с пятидесятых годов до наших дней. Я играю Клаву — работницу одного из московских предприятий. Мысль картины, я думаю, достаточно точно определяет само ее название. Вторая работа предстоит с молодым режиссером — дебютантом в кино Владимиром Любомудровым, в фильме «Ищи ветра». Время действия — годы гражданской войны, а главные герои картины — Доброта, Отвага, Мужество.

Доброта — как ощущение, миропонимание жизни. В ней — высокая жизненная правда, победа жизни над смертью. Отвага и мужество. О них, я думаю, надо говорить с экрана непрестанно. И не забывать, что люди, отдавшие жизнь за свободу, завещали нам ее как самое ценное завоевание века. И не как дарованное должно нам ее принимать, но приумножать самим. Пользуясь ею, не о покое и личном благополучии мечтать, но бороться, также мужественно и честно бороться с недостатками в жизни и безнравственностью, воспитывать в себе отвагу и мужество, бороться с духовной инертностью, равнодушием, безволием, всем тем, что, к сожалению, еще присуще какой-то части нашей молодежи.

В нас заложен опыт предшествующих поколений, давних десятилетий. Нам многое дано. И мы ответственны перед теми, кто завоевал нам этот большой, светлый и свободный мир. И перед теми, кто придет в этот мир после нас. За сегодняшнюю и будущую его судьбу ответственны уже мы, молодые.

Наталья Фадеева,
ткачиха Московского шелкоткацкого комбината имени Щербакова

Трудом славен комсомол

Я очень люблю кино. Всегда любила. Помню, когда я еще училась в школе, в мой родной крымский город Белогорск приехала съемочная группа из Москвы. Сколько было радости, когда нас, школьников, пригласили сниматься в массовке. Забылись уже и название фильма, и актеры, которые в нем снимались. Помню только поразившее меня тогда ощущение напряженного труда всей съемочной группы. И еще вот что: человек, которого все называли главным режиссером, за весь день ни разу не присел. Он был все время в движении, показывал что-то актерам, смотрел в кинокамеру или просто прогуливался в одиночестве, в стороне от места съемок, листая на ходу какую-то книгу. Тогда я впервые подумала, что легкая, как мне казалось, естественная игра актеров, реальность каждого кадра картины, вся та атмосфера праздника, красоты, необычайности, сопутствующая фильмам, дается на самом деле нелегким трудом десятков людей и прежде всего — режиссера, на фамилию которого в титрах фильма зрители часто не обращают внимания.

С тех пор прошло много лет. Я переехала в Москву и поступила работать ткачихой на шелкоткацкий комбинат имени Щербакова. Работаю, готовлюсь к поступлению в институт, имею серьезные общественные, комсомольские поручения. Кино люблю по-прежнему. Правда, времени для него становится, к сожалению, все меньше. Поэтому к выбору фильмов отношусь с особым вниманием. Ведь хороший фильм — это то, что остается в тебе навсегда, заставляя думать, принося радость, свет. Тем обиднее бывает, если фильм не оправдывает твоих ожиданий. Особенно, если тема, которой он посвящен, тебя волнует, а сам фильм заполнен скучными, банальными людьми и рассуждениями. Зато встреча с героями, которые пришлись по душе, искренне радует, оставляет память о себе не только на многие годы, оставляет в душе глубокий след навечно. Такой радостью была для меня встреча с героями фильма режиссера В. Трегубовича «Старые стены» и особенно с главной его героиней Анной Георгиевной — директором ткацкой фабрики, роль которой исполняет удивительная актриса и обаятельная женщина Людмила Гурченко.

Чем интересна мне картина «Старые стены»? Я бы сказала — «узнаваемостью». Мне хорошо знакомы эти станки, а главное, люди, которые на них работают, мои друзья. Каждый день, приходя на работу, я встречаю их в цехе, обмениваюсь впечатлениями прошедшего дня, хожу вместе в кино, обсуждаю комсомольские дела в комитете ВЛКСМ. Такое чувство, мне кажется, могла вызвать лишь картина, уловившая настоящую, без всякого приукрашивания атмосферу ткацкой фабрики, а если еще точнее сказать — атмосферу труда.

Сейчас часто можно услышать рассуждения о том, что молодежь наша излишне самонадеянна. Они, мол, все знают и слишком уверены в правильности своих оценок, есть в них какая-то черствость, рационалистичность.

Наверное, в этом есть доля истины. Мы выросли в то время, когда послевоенные труд-

ности остались далеко позади. Нам все достается значительно легче, чем нашим родителям. И образовательный уровень у нас повыше. Но я уверена, что в споре героини «Старых стен» с молодым инженером большинство моих друзей и ровесников в главном станут на сторону Анны Георгиевны. Ее вера в людей, в человеческую доброту и искренность близка нам и понятна. Мы разделяем ее. Ведь люди добры, и в этом — залог человеческого счастья.

Я сама молодой зритель, и меня, естественно, не могут оставить равнодушными фильмы о молодежи. К сожалению, таких фильмов не так много, как хотелось бы. Да и качество их далеко не всегда на высоте. Но не буду сейчас говорить о недостатках. Как оптимист, вспомню прежде всего фильмы, которые понравились.

«Романс о влюбленных». Эта картина привлекла меня необычайной искренностью своих чувств. Герои поэтому как бы заново открывают смысл высоких слов — Родина, любовь, — трогающих душу словно впервые.

Понравилась мне картина «Слово для защиты». Авторы фильма, насколько я знаю из прессы, люди молодые, и они сумели показать любовь, как мне кажется, с необычной точки зрения. И хотя я не согласна с героиней картины, роль которой играет Марина Неёлова, — нельзя, по-моему, настолько растворяться в другом человеке, надо и себя ощущать личностью, — достоверность, правдивость и вместе с тем нелепость ее судьбы просто потрясают.

Еще один фильм о женских судьбах: «Вы мне писали...». Мне кажется, что это фильм о том, как в наше время развитой техники, улучшенных условий быта и труда по-прежнему остро стоит проблема простого человеческого счастья. И порой хочется прервать динамичный ритм своей жизни, остановиться, оглянуться и подумать, не торопясь, о людях, которые тебя окружают, и о себе тоже.

Мне навсегда запомнилась картина «А зори здесь тихие...», в которой с трагической силой показано противоестественное сочетание таких понятий, как «женщина» и «война», показан несокрушимый героизм молодых девушек.

Что привлекает меня в героях наших фильмов? Ну, прежде всего, конечно, трудолюбие. Сейчас появилось довольно много хороших фильмов, правдиво раскрывающих суть человеческого характера в его трудовой деятельности. И будь он простой рабочий, начальник строительства или ученый, мне интересно наблюдать за ним в труде, в творчестве, в колебаниях и сомнениях, в победах.

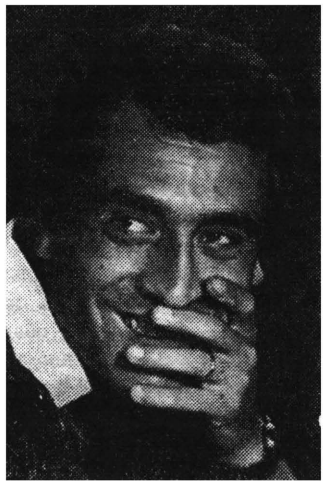
Во-вторых — верность долгу. Наверное, поэтому привлекают меня фильмы о войне, где чувство долга проверялось жизнью человека. В-третьих — человеческое обаяние и доброта. Не знаю, каковы в жизни актеры Игорь Костолевский, Людмила Гурченко, Ирина Шевчук, но для меня они неотделимы от любимых мною героев. Мне кажется, что человеческая личность самих актеров — это и основа всех лучших черт сыгранных ими героев.

Сегодня, когда наш комсомол празднует свое шестидесятилетие, мне хотелось бы пожелать кинематографистам снимать больше интересных фильмов о славном прошлом и настоящем нашей страны, о нашей молодежи, комсомольцах нашего времени. Заслуги комсомола перед Родиной всем известны — он достоин фильмов ярких, смелых, незабываемых.

Эдмонд Кеосаян,
режиссер

Для юных — о юных

Характер, нравственные основы, весь духовный мир личности закладываются с детства. Маленький человек, когда еще не говорит и даже не ходит, уже активно и даже страстно «вбирает» в себя белый свет, процеживая его сквозь магический кристалл своей души, своего неповторимого «я». Так утверждают специалисты, и я склонен им верить. Собственный опыт общения с детьми убедил меня, что пора детства — этот «нулевой цикл» — необычайно важный этап в строительстве личности. Но, ко-



нечно же, в окончательном формировании «целого» невозможно переоценить следующий период — юность.

И здесь, несомненно, нет более влиятельной, эффективной и конструктивной методы для формирования человеческой души, чем искусство. Если, конечно, это подлинное искусство. Хочу, чтобы меня поняли правильно: говорю не только об уровне дарования художника и не о художественном уровне его произведения, но и о таком качестве фильма или книги, которое можно определить как созвучие, соотнесенность с интеллектуальным и эмоциональным миром зрителя или читателя. И тут, по-моему, главное — понимать, сколь разнообразен этот зритель: по возрасту, устремлениям, интересам, нерву характера.

В начале своего режиссерского пути я снял фильм «Лестница». Меня привлекла задача: показать сложность интимного мира юных, прочертить абрис зарождающихся меж ними отношений. Мне хотелось проследить едва уловимые оттенки чувств, психологических состояний. Привлекла возможность поискать еще один, возможный ответ на вопросы вечные, но для каждого из нас и для каждой эпохи звучащие по-разному. И оттого всегда требующие ответа — нового, несмотря или, наоборот, смотря! — на весь опыт сотен предшествующих поколений: что же такое любовь, верность, преданность...

Да, первые мои фильмы были «камерные» — «Лестница», «Три часа дороги». Это не было, понятно, сознательной «сверхзадачей», но такие ленты, где «разговоры шепотом», где все хрупко, нужны в наш трезвый век. Нужны, чтобы помочь охранить и отстоять поэзию сущего, гармонию человеческой души.

А потом, после комедии «Стряпуха», обратился к совершенно новому для себя жанру — так родились «Неуловимые мстители». Идею, тему ленты нам предложили в ЦК комсомола. Картина рождалась в обстановке творческой, поистине молодежной. До хрипоты спорили все мы, стоявшие у истоков фильма, — и комсомольские работники и кинематографисты.

С нежностью вспоминаем все мы то время — быть может, лучшее время нашей творческой жизни!

Картину мы сняли прежде всего для подростков, для людей в том возрасте, когда многих — если не каждого — обуревает жажда романтики, сильных и острых впечатлений, когда действие следует не за мыслью, а, напротив, скорее вызванное сильной эмоцией, действие порождает мысль. Потому в нашем фильме — динамичное, стремительно развивающееся действие, где главное мерило ценности человека — его поступки, где герои напористы, активны, отважны и борются за великие цели. Вот это-то — великие цели — самое главное в остросюжетном, приключенческом фильме! Только в таком случае кинопроизведение будет отвечать своей сверхзадаче — роняя в душу молодого зрителя зерна отваги, зерна бесстрашия, зерна добра.

Стоило ли делать «Неуловимых»? Оправдались ли наши надежды? Со времени выхода ленты на экраны прошло двенадцать лет. Возраст для кинофильма весьма солидный. Но до сих пор получаю я письма от зрителей — главным образом от молодых. Это награда большая, радостная, но и ответственная.

Казалось бы, удача «Неуловимых» должна была замкнуть режиссера в рамках остросюжетного жанра. Но некоторое время спустя меня стали властно притягивать иные жанры

Так появились «Мужчины», «Ущелье», «Когда наступает сентябрь». Хотя эти ленты вовсе не сугубо юношеские, однако адресованы они и молодежной аудитории. Популярность и успех «Неуловимых» выработали в этом смысле в душе некий «условный рефлекс». Конечно, подобные ленты воздействуют на юных совсем не так, как остросюжетные фильмы, качественно иначе, но, надеюсь, все-таки воздействуют, рождая чувства добрые и человечные.

Отчего же за шестнадцать лет работы в кино столь частая смена жанров? Это не только приближение к себе, не только жажда испробовать все свои возможности, хотя, скажу откровенно, если б нельзя было искать и осваивать новые «территории», художнику было бы тесно и неуютно в кино.

Однако прежде всего мною руководит желание, независимо от жанра, вывести на экран л и ч н о с т ь. Человека мужественного, благородного, доброго, с широкой душой, человека, чья судьба увлечет или тронет зрителя, прорвет даже коросту равнодушия, которая нетнет, а склонна появиться на душе того или иного молодого человека.

Убежден: ни стремительно развертывающаяся фабула, ни самый изощренный монтаж, ни красивые съемки, ни благая мысль не сделают фильм значительным. Каков бы ни был жанр, в ленте прежде всего необходим г е р о й — яркий и привлекательный, действующий не только на рассудок, но прежде всего на сердце. Только тогда он может стать образцом для восхищения, а главное — для подражания. Прежде всего, в фильме для юных. Чтобы юные, став зрелыми и даже пожилыми, продолжали хранить светлую память о любимом киногерое. Чтобы он прошел сквозь всю их жизнь.

«Сегодня, как и всегда, в строю воспитателей юношества стоят литературные герои, — сказал на XVIII съезде комсомола первый секретарь ЦК ВЛКСМ Б. Н. Пастухов. — Войдя в литературу из героического прошлого и реальной повседневности, они возвращаются в жизнь спутниками, товарищами по труду и борьбе молодых людей нашего времени».

Нет сомнений, что это относится и к лучшим героям киноэкрана. Такими следует быть и героям наших будущих фильмов. Вот о чем мечтает каждый из нас, кинематографистов!

Мы закончили работу над новым фильмом — опять нового жанра. «Звезда надежды» — историческая драма, огромное и многосложное полотно. Оно насыщено героикой, но героикой эпического плана. Это картина об истории армянского народа, о многовековой трагедии, которая постигла мой народ из-за захватнической политики соседей. Подумать только — какие цивилизации были стерты на протяжении столетий с лица земли! А армянский народ выстоял, сохранив и умножив свою древнюю культуру, сохранив себя, выстоял вопреки ужасающим жертвам и мученьям, вопреки рекам пролитой крови. От физического истребления армяне были спасены благодаря приходу русских, благодаря политике Петра I. Таков исторический факт. Пришел солдат, служивый из-под Нарвы, из-под Полтавы, и заслонил мой народ от палачей-завоевателей, помог ему выжить. Наше родство и братство с Россией родилось в глуби веков, задолго до выстрела «Авроры», который сделал наш союз с русским народом, с другими народами бывшей Российской империи осознанным и равным, принес на землю Армении счастье, процветание, социальную энергию, нравственное, духовное, физическое здоровье.

Тема нашей картины необычайно, мне кажется, важна в наши дни, ибо она несет правду об истоках нашего Союза Республик, исторической общности советского народа, о бесценном нашем завоевании, которое идейные враги за рубежом пытались и пытаются оболгать.

Думаю, она принесет пользу и советской молодежи всех наций, ибо нельзя новым поколениям не знать прошлого — от недавнего до самого отдаленного. История — наши корни. Они держат нас в мире, среди других народов, служа истинной дружбе всех наций, населяющих планету.

В заключение скажу: наша кинематография делает немало хороших и тонких фильмов для юных и о юных. На этой нелегкой, но благодарной стезе работают мастера разных по-

колений, даровитые и увлеченные. Им адресованы были теплые и одновременно взыскательные слова на XXV съезде КПСС. Ныне, когда все мы, молодые, взрослые, старые, празднуем с в о й праздник — шестидесятилетие комсомола, хочу сказать: пусть тем, кто отдает свое вдохновение завтрашним хозяевам страны, всегда споспешествуют творческие радости и удачи...

И. Печерский,
капитан, ордена Ленина
Забайкальский военный округ

В сердце солдата

...Солдатский клуб заполнен до отказа. Сегодня — кино. Я всматриваюсь в лица моих товарищей по службе — спокойные, радостные, открытые, любознательные лица наших ребят-комсомольцев. Долг перед Родиной собрал здесь, в нашем танковом батальоне Забайкалья, представителей чуть не пятнадцати республик нашей страны. Для них, молодых солдат действительной службы, пожалуй, как ни для кого другого, кино — это поистине праздник, который приходит к ним каждую неделю. Праздник и награда за нелегкий ратный труд.

Еще несколько часов назад они управляли рычагами танков, наводили на цель орудие, преодолевали участки «радиоактивного заражения». Был трудный бой. Не настоящий, но, как говорят у нас, «максимально приближенный к боевой обстановке». А сейчас — нетерпеливо радостное ожидание перед сеансом. Что покажет киноэкран? Чем взволнует, обрадует, воодушевит солдат?

Сегодня мы с волнением смотрим документальные фильмы «Леонид Ильич Брежнев на Дальнем Востоке» и «Всегда с народом», посвященные поездке главы нашего государства, Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Леонида Ильича Брежнева в районы Сибири и Дальнего Востока.

Смотрим с о г р о м н ы м волнением — в этом нет преувеличения. Глядя на кадры кинолент, мы ведь проникаемся чувством радости и гордости за мудрость и проницательность руководителя нашей партии и страны, за его внимание и чуткость к нуждам трудящихся, глубокую отзывчивость и человечность.

Но мы не только наблюдаем, не только становимся свидетелями масштабов строительства, размаха созидания в нашей стране. Видим нефтедобытчиков Тюмени, металлургов Красноярска, машиностроителей Комсомольска-на-Амуре, молодых тружеников БАМа. Сегодня мы — соучастники жизни и строительства как бы всего нашего государства. Мы чувствуем, как исчезает расстояние между экраном и жизнью, как экран становится частью нашей жизни, как сливается экран с нашими, такими заветными, такими недавними, ярчайшими воспоминаниями.

Ведь это в нашей танковой части в Чите побывал Леонид Ильич Брежнев во время своей поездки по Сибири и Дальнему Востоку, у нас он присутствовал на политических занятиях, беседовал с солдатами и офицерами —

с нами беседовал. И здесь же, в подразделениях под Читой, Леонид Ильич Брежнев начинал действительную службу, здесь он был политруком танковой роты.

Экран запечатлел волнующие минуты, когда Леонид Ильич сидел рядом с нами за столом, где обычно находится руководитель группы политических занятий, и вспоминал свою службу в наших местах, по-отечески тепло беседовал с танкистами. Эта встреча навсегда запомнилась всем нам: командиру роты капитану Валерию Салашневу, командиру взвода лейтенанту Константину Корневу, сержанту Владимиру Державину, рядовому Мирхату Айдарханову, казаху, учителю истории из Семипалатинска.

— Это счастье, — с гордостью говорил солдат Айдарханов, — что мне довелось беседовать с выдающимся государственным и политическим деятелем нашей эпохи — Леонидом Ильичом Брежневым. Когда после службы в армии я вернусь к преподавательской работе, то первый свой урок по истории буду всегда посвящать рассказу о встрече с замечательным человеком нашего времени, начавшим свой трудовой путь рабочим-металлургом, прошедшим со всей страной тяжелые годы войны, ставшим руководителем великой ленинской партии коммунистов и могучего социалистического государства.

●

Ни на минуту не забывая о своем патриотическом долге перед Родиной, танкисты нашей роты всем сердцем восприняли выступление Леонида Ильича Брежнева на борту крейсера Тихоокеанского флота «Адмирал Сенявин», в котором Леонид Ильич говорил о главной задаче Советской Армии: «Мы совершенствуем нашу оборону с единственной целью: надежно защитить завоевания Великого Октября, прочно охранять мирный труд советских людей, наших друзей и союзников. Этой благородной цели служат воины Советской Армии и Военно-Морского Флота».

С честью выполнять наказ Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР, Председателя Совета Обороны СССР Маршала Советского Союза Л. И. Брежнева помогает нам и советское кино, вооружающее нас идеями беззаветного служения Родине, воспитывающее чувство патриотизма и глубочайшей преданности Советской стране. Кино всегда было рядом с народом, с его Вооруженными Силами на всех этапах нашей истории — в трудные дни войны и в эпоху мирного строительства. Военный зритель, как и все советские люди, чрезвычайно высоко ценит свой кинематограф и гордится им. Наш кинематограф блестяще доказал, что на материале военной темы можно сделать фильмы огромного идейно-художественного воздействия, огромной художественной правды.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии Леонид Ильич Брежнев ярко и образно сказал о правдивых, впечатляющих произведениях, отразивших подвиг советского народа в Великой Отечественной войне. «Вместе с героями романов, повестей, фильмов, спектаклей, — говорится в докладе, — участники войны как бы снова проходят по горячему снегу фронтовых дорог, еще и еще раз преклоняясь перед силой духа живых и мертвых своих соратников. А молодое поколение чудодейством искусства становится сопричастным к подвигу его отцов или тех самых юных девчат, для которых тихие зори стали часом их бессмертия во имя свободы Родины. Таково подлинное искусство. Воссоздавая прошлое, оно воспитывает советского патриота, интернационалиста».

Полностью разделяя эту высокую оценку достижений советского искусства, мы, воины Советской Армии, можем назвать немало фильмов, которые бережно хранятся в наших сердцах, которые внесли большой вклад в военно-патриотическое воспитание нашей молодежи. И прежде всего здесь, конечно, нужно назвать киноэпопею «Освобождение», масштабное полотно о подвиге Советской Армии и всего советского народа в битве с фашизмом, равного которому не было на нашем экране. Фильм «Освобождение» стоит в эпицентре борьбы за правду в кинематографическом освещении истории второй мировой

войны, напоминает об освободительной миссии Советской Армии, о том ратном подвиге советского солдата, который спас народы Европы от фашизма. Строго придерживаясь исторических фактов, не оглупляя врага и тем самым подчеркивая величие подвига советского воина, победившего этого врага, будучи достоверным в показе битв и сражений, когда зритель словно присутствует на поле боя, фильм «Освобождение» всегда находит взволнованный отклик в солдатском сердце.

Я хорошо знаю, с каким пристальным вниманием смотрят солдаты также фильм «Живые и мертвые», запечатлевший бессмертные образы советских солдат и командиров, мужественно принявших на себя первый удар сильного и коварного врага. Этот фильм не только глубоко раскрывает замечательные черты советского человека в шинели, его любовь к Родине и ненависть к врагу, уверенность в нашей победе. Этот фильм зовет и готовит к подвигу во имя наших великих идеалов коммунизма.

Чувство восхищения, стремление подражать вызывают у солдат и герои фильма «Горячий снег». Он насыщен глубокими раздумьями о месте каждого из нас в боевом строю, об источниках героизма, умении выстоять в самых трудных условиях боя. Актуальность его несомненна. А для нас, воинов-забайкальцев, которые обретают мужество и отвагу и в борьбе с силами природы, в трудных климатических условиях, — особенно. «Горячий снег» учит, что надо настойчиво закалять себя и физически, и духовно, чтобы в грозный час выполнить свой воинский долг перед Родиной до конца, как велит военная присяга.

Глубоко человечен прекрасный образ старшины Васкова в фильме «А зори здесь тихие...». Это рассказ о том, как рядом с мудростью юность загорается отвагой. Никто не заставлял старшину Васкова вступать в бой с прорвавшейся в тыл группой немцев. По велению голоса совести и сердца дрались до конца его подчиненные — молоденькие неумелые девушки-зенитчицы.

Такие фильмы, как «А зори здесь тихие...», имеют особое значение для нравственного воспитания молодежи, в том числе воинов Советской Армии, потому что они пронизаны чувством связи поколений, ответственности перед прошлым, вызывают активное сопереживание у молодых ребят, надевших по приказу Родины солдатские шинели, принявших на себя ответственность за нерушимость наших священных границ.

Не одно поколение воинов нашей части, так же как, наверное, и всех Вооруженных Сил, воспитывалось на замечательном фильме Г. Чухрая «Баллада о солдате». Уже скоро будет двадцать лет со дня выхода его на экран, а фильм живет. Образ его героя Алеши Скворцова стал символом благородства и величия советского солдата. Этот фильм настолько верно и глубоко передал самую душу молодого защитника Родины, что каждым поколением восемнадцатилетних он воспринимается как откровение Каждый из них вновь и вновь примеряет свою судьбу к судьбе Алеши и с чувством достоинства констатирует, что он так же бы сражался за Родину, если бы она позвала его в бой Перед нами не просто человек с ружьем, а юноша, воспитанный советским образом жизни, бескомпромиссный в борьбе за идеалы коммунизма, отважный и смелый, добрый и сильный, любящий свою Родину так же крепко, как и свою мать. Смотришь эту ленту и думаешь: да, вот такие юноши и оказались в бою крепче стали и огня. И в памяти всплывают живые и бессмертные образы Александра Матросова, Юрия Смирнова и многих других молодых воинов-героев.

Можно прочитать не одну содержательную лекцию о боевых традициях фронтовой дружбы и товарищества. Но ни одна из них, думается, не оставит такой глубокий след в сердце воина, как фильм «Белорусский вокзал». Советский солдат всегда верен своему благородному долгу защитника наших светлых идеалов, всегда готов прийти на помощь человеку, попавшему в беду, постоять за справедливое дело.

Мне хотелось бы также помянуть добрым словом другие фильмы, которые полюбились нашим воинам, — «На войне как на войне»,

«Хроника пикирующего бомбардировщика», «В бой идут одни «старики», «Офицеры» и некоторые другие. То большое доверие, с которым молодежь, в частности наши воины, относится к этим и подобным фильмам, говорит о многом.

Мы, военные политработники, благодарны кинематографистам за то, что обращением к военной теме они помогают нам формировать у солдат и молодых офицеров горячее чувство исторической сыновней ответственности за те ценности, которые отстояли их отцы в кровопролитной войне и передали им, чтобы продолжать и защищать их дело — великое дело коммунизма.

Однако, отмечая все это, мы отчетливо сознаем и острую необходимость появления наряду с фильмами, обращенными к героической истории и славным традициям Советских Вооруженных Сил, также картин, глубоко и всесторонне исследующих жизнь современной армии. А здесь творческий долг кинематографистов перед воинами, на наш взгляд, еще велик.

Нынешний этап жизни нашего общества придает особый характер исторической миссии Советских Вооруженных Сил. Во время поездки по Сибири и Дальнему Востоку Леонид Ильич Брежнев не раз встречался с воинами, присутствовал на учениях. Кроме поездки к нам, забайкальцам, состоялась встреча Леонида Ильича с ракетчиками воинской части в районе Новосибирска, посещение Тихоокеанского флота. Высокая оценка руководителем партии и государства готовности армии защищать завоевания Октября, мирный труд советских людей, сохранить мирное небо над планетой придает советским воинам новые силы для несения службы во имя идеалов социализма, мира на земле, рождает готовность в любой миг совершить подвиг во имя Родины. Эта оценка — свидетельство веры партии и народа в незыблемость государственных границ, в силу и высокий моральный дух, коммунистическую сознательность советских воинов.

Многообразная жизнь современной армии требует художественного осмысления на экране. Ведь высокоидейные талантливые произведения кино помогают молодежи глубоко осознать меру ответственности и народного доверия, которая лежит на каждом, кто носит форму советского солдата. Жизнь армии, ее постоянное обновление и совершенствование чрезвычайно важно донести до максимально широких кругов советских зрителей и наших друзей за рубежом. Да и нашим недоброжелателям, я думаю, полезно посмотреть картины, воссоздающие на экране правдивые образы людей, стоящих на страже дела мира во всем мире, дружбы и интернационального братства трудящихся, убедительно показывающие неразрывную связь армии с народом, высокий боевой дух, высочайшую коммунистическую убежденность каждого солдата.

Разработку военной темы, на мой взгляд, нужно вести сегодня по нескольким принципиально важным направлениям. Остро ощущаем мы потребность в талантливой, самобытной картине, полной народного юмора и в то же время волнующей, зовущей к подвигу, воспевающей мужество и гуманизм нашего солдата. В картине, герой которой был бы сродни Василию Теркину, восходящей исторически к героям поэмы «Бородино», песен Дениса Давыдова.

Понятно, что решить такую задачу трудно, но необходимо. Недаром такие попытки в прошлом предпринимались, и не без успеха. Так, в свое время заслуженной популярностью пользовались фильмы о солдатах — «Максим Перепелица» и «Солдат Иван Бровкин». Картины эти, думается, невыдающиеся, не свободные от некоторой слащавости и упрощенности. Но они несли в себе тот лиризм и юмор, которые и ныне еще рождают отзвук в сердце солдата.

Какие же фильмы о современной Советской Армии вышли в последнее время? Можно отметить две картины. «В зоне особого внимания» — фильм о десантниках. Картина динамичная, захватывающая неустрашимостью, мужеством, благородством и высоким профессионализмом молодых советских солдат. Фильм «Весенний призыв» посвящен каждодневному быту солдат нашего времени. В нем ставятся вопросы воспитания, сплоченности армейского

коллектива. Появление этих картин радует. Это хорошие картины, но, разумеется, открытием в экранной разработке военной темы их не назовешь. И сейчас очень важно развивать эту тему дальше и глубже.

Показ на экране современного солдата Советской Армии для нас чрезвычайно важен. Нам, политработникам, повседневно общающимся с молодым поколением нашей страны, которому доверено носить форму, принятую в Вооруженных Силах СССР, отчетливо видно, какие это замечательные люди. Они много знают, любят и умеют размышлять. В нашей части, скажем, почти все солдаты высокообразованные, эрудированные люди. Вот кто у нас водит сейчас танки и ведет огонь из танкового оружия! Такие люди не нуждаются в экранных иллюстрациях к их ратному труду, им необходима пища для серьезных размышлений и споров.

Не следует думать, что актуальность фильма о сегодняшней армии определяют техника и оружие, хотя и они, конечно, имеют серьезное значение для представления о технической мощи наших Вооруженных Сил. Но главное в фильме — это характеры воинов, их незабываемые образы. И здесь приходится констатировать, что нередко картины, в которых герои сняты среди самой совершенной техники, волнуют солдатскую аудиторию меньше, чем «Чапаев» и «Мы из Кронштадта». Потому что в таких картинах не произошло открытия героя, современника своих зрителей.

В современных фильмах об армии, в конфликтах, представленных сегодня на экране, тот факт, что в армию ныне приходят образованные, развитые молодые люди с широким кругом интересов, а следовательно, меняется, усложняется характер отношений между военнослужащими, не находит должного отражения. Вот, скажем, обычный сюжет: командир и подчиненные. Как было раньше? Командир все знает, все умеет, и на этом во многом зиждется его авторитет. Ныне случается так, что в подчинении офицера находятся такие специалисты, которые в своей области дело знают в совершенстве. Или, скажем, в подразделении теперь офицер часто не только командир, но и номер расчета. От его действий зависит успех всего расчета. В этих условиях мало авторитета командирской власти, нужно и умение высококвалифицированного специалиста. Разве такая ситуация не может стать материалом, интересным для фильма?

У нас, в Сибири, Забайкалье, на Дальнем Востоке — большие возможности для раскрытия образа воина в условиях сурового края. Ведь к нам в Забайкалье, в наш ордена Ленина Забайкальский военный округ, прибывают новобранцы из различных уголков Родины, в том числе с юга — из Средней Азии и Закавказья. Развитые, смелые, сильные ребята, они тем не менее испытывают здесь совершенно новые, необычные для них нагрузки. В суровых условиях нашего климата — ведь и мороз за сорок, и лютый степной ветер — коренные южане мужественно проходят закалку климатом, зимой, которая начинается у нас в начале октября 30-градусным морозом и продолжается чуть ли не до мая. Но не все крепкие телом крепки и духом. И вот здесь начинается самое интересное — воспитание морально-психологических качеств человека. Примечательно, что участвуют в этом не только командир и политработник, но и весь коллектив и прежде всего более сильные духом земляки того солдата, который вначале пасует перед лютой зимой. И надо видеть, каким молодцом он становится к концу службы. Как не вспомнить здесь слова Леонида Ильича Брежнева, сказанные на XXV съезде КПСС: «Говоря о воспитательной работе, товарищи, нельзя не остановиться на той огромной роли, которую играет в этом деле Советская Армия. Юноши приходят в солдатскую семью, не имея жизненной школы. Но возвращаются они из армии уже людьми, прошедшими школу выдержки и дисциплины, получившие технические, профессиональные знания и политическую подготовку».

Какая это благодатная и благодарная тема для кинематографистов, какое здесь поле для истинно высокого творчества!

Наша современная армия — это армия новаторская по существу, которая непрерывно

развивается, движется вперед. В ее рядах находятся прекрасные, беспредельно преданные коммунистическим идеалам люди, которые стоят на страже завоеваний Октября, охраняют мирный труд советских людей. Показ жизни солдата, армейских будней, достоверность в передаче не только военной техники, но и атмосферы, в которой протекает солдатская служба, художественное исследование сложного процесса формирования мировоззрения советского воина, этапов становления личности солдата — задача первостепенной важности для деятелей киноискусства.

Сегодня решение этой задачи требует от художника серьезнейших раздумий в свете тех вопросов, которые были поставлены перед армией Леонидом Ильичом Брежневым во время его поездки по Сибири и Дальнему Востоку, встреч с воинами.

Образ советского воина и Советской Армии на экране неразрывно связывается со словами Леонида Ильича, произнесенными во время выступления на крейсере «Адмирал Сенявин»: «Мы никому не угрожаем. Разговоры о так называемой «советской угрозе» — это явный вымысел противников разрядки международной напряженности и не больше».

Эти слова, выражающие коренные черты нашего строя и мировоззрения, думаю, должны определить одно из важнейших направлений творческой программы кинематографистов, посвятивших себя воинской теме. И деятели литературы и искусства видят свое призвание в том, чтобы всем своим творчеством способствовать осуществлению решений XXV съезда партии, руководствуются требованиями партии утверждать в сознании трудящихся идеи советского патриотизма и социалистического интернационализма, готовность встать на защиту великих завоеваний социализма от любого агрессора.

Для нас, военных политработников, подчеркну это еще раз, кино имеет особое значение. Пусть же каждый фильм на военную тему, созданный советскими кинематографистами, укрепляет нашу веру в будущее, зажигает сердце стремлением неколебимо выполнять свой воинский долг перед Родиной.

Н. Мащенко,
режиссер

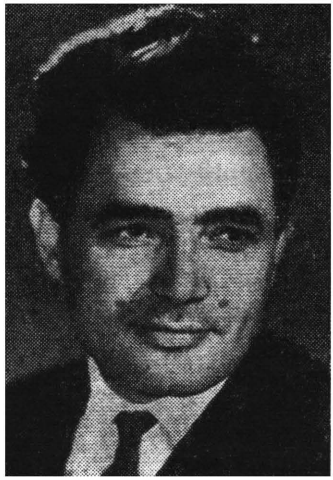
Герои, которые выбирают нас

Однажды, будучи в Болгарии, я оказался в отдаленном маленьком селе. Там, среди скромных деревенских строений стоит дом с мемориальной доской на фасаде: «В этом доме жили истинные герои-болгары»... Меня же, советского гражданина и кинематографиста, ждала здесь неожиданность: под этой крестьянской крышей, где более тридцати лет хранят память о мужественных борцах, сложивших головы за нынешнюю социалистическую Болгарию в годы второй мировой войны, как драгоценная реликвия хранятся и вещи, связанные с побывавшим здесь некогда в гостях Евгением Урбанским. Трогательная эта бережность рождена, разумеется, не просто восторженным преклонением перед талантом артиста. Преклонение такого рода чуждо аскетичной крестьянской психологии с ее понятиями — строгими и несуетными.

Имя Евгения Урбанского встало в их сознании рядом с героическими именами потому, что образ актера слился в душах этих деревенских людей воедино с образом коммуниста Василия Губанова, образом, уже ставшим собирательным, легендарным, символичным. Как же был достигнут взлет киногероя на такую социальную и художественную высоту?

Для подавляющего большинства зрителей, все мы, профессионалы, прекрасно знаем это, суверенный создатель и носитель кинообраза — актер.

Значит, если образ был точно соотнесен с актером и эмоциональный и гражданский накал кинослова был им поддержан на всем протяжении фильма, тогда и наступает чудо идентификации, слияния. И вот уже раздвигают рамки экрана и сходят в жизнь коммунист Василий Губанов, скульптурно вылепленный артистом Евгением Урбанским, и



председатель Егор Трубников в мудром и крепком обличье Михаила Ульянова — как выходили в свое время в жизнь член правительства крестьянка Александра Соколова Веры Марецкой, и депутат Балтики, профессор Полежаев Николая Черкасова, и стремительный и бурный Чапай, заново обретший себя в неистовом темпераменте Бориса Бабочкина...

Вот почему, считаясь как с данностью с субъективностью этой зрительской установки на актера, мы тем не менее уже самим выбором исполнителей очень часто обусловливаем конечный социальный результат своей работы: быть зрителю с нашим героем; а значит, и с нами, авторами; а значит, и с нашим фильмом; а значит, и с теми идеями и чувствами, которые питали наш фильм, — или не быть?

В нашем сравнительно недавнем фильме «Как закалялась сталь» возрождался один из самых замечательных и ярких образов героического ряда — Павка Корчагин. Его новое рождение, его, как убедила жизнь, во многом состоявшееся экранное и внеэкранное бытие оказались столь серьезными и поучительными, что я, кажется, получил право говорить сегодня о возможных компонентах этого успеха, попытаться выкристаллизовать их из нашего творческого опыта.

Павка Корчагин — один из тех редких и бесконечно прекрасных человеческих образов, которые, сойдя однажды в нашу жизнь с книжной страницы, остались с нами на правах всегдашнего нашего спутника, друга, героя. Так случилось не потому только, что прототипом Павки был поистине редкостный человек Николай Островский, создавший героя своей книги из собственной плоти и души. Так случилось еще и потому, что Павка, этот, в конечном счете, литературный герой, своей личностью воплотил гармоничное единство реально существующего и духовно необходимого.

Каждое время требует и порождает своего героя, но каждый герой в определенной мере отражает и некий общевременной идеал. В самом деле, в герое мы хотим видеть не просто некие функциональные добродетели, особенно необходимые сегодня, но и лучшие из человеческих черт: доброту, разум, смелость, гордость, красоту, словом, массу качеств со знаком «плюс». Впрочем, теперь уже нет необходимости доказывать, что даже самый лучший из героев не может быть исчерпан одними «плюсами». Реальная многомерность мира, к счастью, исключает успокоительную однозначность и в нашем понимании героя. Сегодня наш идеальный герой — сложная личность с богатым и неоднозначным внутренним миром.

Вот и мы, обратившись через десятилетия к легендарному Корчагину, меньше всего собирались сделать из него плакат, символ, монумент. Идейная устремленность корчагинского образа оставалась такой же высокой, как и прежде, но выбор средств к сегодняшнему экранному воплощению даже такого — изначально и бесспорно положительного — образа был для нас очень сложен.

Молодой герой — это не просто носитель каких-то важных и сущностных человеческих свойств, но еще и олицетворенная духовно-нравственная потребность молодежи вот в таком сгустке всего лучшего в едином человеческом образе — в герое своего времени. Как молодость не может обойтись без любви, так не обойтись ей без своего героя.

Павкой из нашего фильма мы хотели ответить на потребность молодого современника — юноши 70-х годов XX века — в осязаемом и созвучном его душе друге, мыслящем и ищущем, любящем и страдающем, борющемся и отчаивающемся, сопротивляющемся и побеждающем, словом, живущем по всем законам естественной человеческой жизни, но выверяющем свою духовную и социальную состоятельность по самому высокому нравственному и гражданскому счету.

Не случайно подчеркнуто это — «Павка из нашего фильма». Оставаясь верными идейным и смысловым посылам литературного первоисточника, мы попытались сплавить в герое нашего фильма исторический эпос революции с реальным движением сегодняшнего жизненного процесса во всей его многосложности — социальной и духовной. Ведь без эмоциональной созвучности с нашим молодым современником полнокровная жизнь Корчагина и на экране и, главное, вне экрана, на наш взгляд, была бы сегодня невозможна.

Задумаемся над этим как над естественным изменением жизни литературного героя во времени. Может ли Павка, бывший кумиром многих поколений советской молодежи, увлечь своего сверстника из 70-х, оставаясь скрупулезно, буквально во всем равным своим традиционным литературным характеристикам? Завоюет ли сердце нашего юного, нет, не скептика, а аналитика несколько избыточная прямолинейность и дидактичность того образа? Пленит ли молодого нашего современника та очень уж подчеркнутая положительность каждого его шага, которая уже успела обескровить многие достойные уважения опыты сценической реконструкции его образа?

Перед нами стояла сложнейшая задача. То, что Павка Корчагин — ярчайший положительный герой, и мы, и наши будущие зрители знали твердо; но вот рассказать о нем в новом историко-временном пространстве — жизненном и эстетическом, — причем, рассказать обстоятельно, со всей убедительностью, вызвав ощущение кровной связи зрителей и с легендарным этим человеком, и со всем его поколением, пробудить в аудитории активный зрелый интерес к идейным и нравственным источникам корчагинской пламенной, безоглядной верности своему долгу, словом, включить нашего молодого современника в процесс осознания и постижения духовных основ корчагинского бессмертия было не только очень важно, но и очень сложно.

Молодому человеку, особенно нынешнему, почти всегда кажется, что накопленный человечеством житейский опыт — это груз, который ему непременно хотят взвалить на плечи, чтоб он не очень отрывался от исхоженной многими тысячами людских ног дороги.

Конечно, зрелость разума и души не может, не должна отнимать у молодости право на вопросы, на поиск, ибо в них-то и заложена возможность новых открытий и обретений; чем выше сила и воля интеллекта, тем энергичнее и продуктивнее становится поиск молодыми — разумеется, при наличии общих верных ориентиров — собственных путей и жизненных ценностей.

Все это очень волновало нас, когда мы работали над фильмом о Павке Корчагине.

Образ, характер нашего Павки складывался из мельчайших черточек, которые должны были выдержать проверку критериями — «тогда» и «теперь». Даже внешность героя, а может, и прежде всего внешность, требовала от нас безошибочных решений.

Сделать портретной основой облика нашего героя самого Островского с костистым лицом, его словно застывшими чертами? Или уже врезавшегося в зрительскую память Корчагина — Ланового с его резко очерченным, почти плакатным рисунком лица? Что ж, возможно, была ориентация на их портреты, но лишь постольку, поскольку те лица несли на себе приметы того сурового и боевого времени.

В этой связи мне хотелось бы обратиться к недавнему, на мой взгляд, очень показательному выступлению Василия Ланового — показательному не просто как выступление актера, воплотившего образ Корчагина двадцатью годами раньше нашего, но как выступление представителя определенного поколения (см. «Советский экран», 1978, № 8).

Упоминая о трех экранизациях романа и

трех трактовках корчагинского образа, Лановой подчеркивает временну́ю и художественную мобильность этого классического героя: опаленный войной сорок второй заставил Марка Донского с особой отчетливостью высветить в о е н н ы й подвиг Павки; начало второго послевоенного десятилетия нацелило Александра Алова и Владимира Наумова на укрупнение т р у д о в о г о подвига героя; фильм о Павке, рождавшийся в семидесятых годах, предпринял попытку создания более углубленного образа Павла Корчагина...

...Здесь мне хочется отступить и заметить, что, как это нередко случается с полнокровными художественными образами, получившими самостоятельную жизнь вне рамок породившего их произведения, образ Павла Корчагина, отшлифовываясь до мгновенно читающегося символического понятия, впечатался в сознание многих людей прежде всего одной или несколькими чертами. Так, Павка Ланового вот уже двадцать лет предстает перед нами не в будничном неброском обличье строителя, а на лихом коне в вихре атаки, как вечно летящий вперед всадник революции.

Как, значит, умеет время «отслаивать» и переосмысливать на свой лад то, что в истории существует как многослойный образ, как оно настойчиво и поистине ежесекундно диктует необходимость глубинного постижения в данном образе именно сейчас протекающего социально-исторического процесса...

...Однако вернемся к мыслям, высказанным Василием Лановым по поводу героя Николая Островского. Исполнитель роли Корчагина «второго призыва» справедливо полагает, что новые истолкователи имеют право на новую трактовку роли.

Более того, Лановой отмечает, что после нашего шестисерийного фильма письма зрителей, заметно умножившиеся, заставили его ощутить новую волну интереса и к тому Корчагину, которого сам он сыграл двадцать лет назад: «Писали самые разные люди. Но одинаковые в одном — в принадлежности к моему поколению. Для нас Павка остался именно таким — строгим, аскетичным, твердым, как закаленная сталь».

Наверное, это могло бы стать интереснейшим социологическим уроком — сравнительное исследование зрительской почты Василия Ланового и Владимира Конкина. К каждому обращалось е г о поколение: к Лановому — зрелое, сформировавшееся, составляющее ныне основной костяк нашего государства; к Конкину — юное, ищущее, наше будущее.

Но вот ведь что при этом особенно интересно и важно: у сценарных истоков нашего фильма стояли те же А. Алов и В. Наумов, которые создали Корчагина 50-х. Значит, и они, серьезные, ответственные художники, почувствовали в 70-е годы необходимость сказать о любимом герое нечто новое и другими словами, вдохнуть в его «монументализирующийся» в беге лет образ другую — стремительно пульсирующую — жизнь. Не подтверждает ли это обстоятельство еще раз, что наша позиция и наша трактовка — более детальный, аналитический рисунок образа героя фильма — ни в коей мере не были данью современной стилистике, а вырастали из потребности перечитать книгу Островского в свете нынешнего опыта, применяемого к опыту сверстника Павки 70-х годов? Но понимать это, конечно, надо не прямолинейно, не в лоб.

Наш Павка особенно чуток, обостренно непримирим к фальши отношений и слов, душевно раним, открыт волнениям и неоднозначностям жизни. И во взгляде его часто появляется грусть, а разум и сердце не очень-то приемлют категоричность декларативных суждений. Вера, убежденность, энтузиазм в нем, конечно, не меньшие, чем в прежних Павках, но, работая над его образом, мы хотели, чтобы в нем была интеллектуальная привлекательность, тревога и напряжение мысли, нравственная обоснованность. В этом мы видели свидетельство душевной зрелости Павки и то, что сближает его с нынешним юношей, которого покоряет не монументальность киногероя, не «бронзы звон или гранита грань», а о б а я н и е героической личности, причем обаяние в современном разумении — без броской красоты, без плакатной яркости, но с отсветом внутренней духовности во всем облике, с постоянной работой мысли в глазах да еще, пожалуй, с элементом

недосказанности, тщательно оберегаемой потаенности хрупкого мира чувств.

Для кино — вернусь к началу статьи — все свойства богатой личности героя сосредоточены в актере. Время, прошедшее со дня выхода нашего фильма «Как закалялась сталь», как я думаю, показало, что выбор Владимира Конкина на роль Павла Корчагина полностью отвечал поставленным перед фильмом задачам. Не только исполнительским обеспечением, талантом молодого актера, но и, так сказать, социальным адресованием его личности, его истолкованием роли, важнейшее назначение которого состояло в завоевании личностью легендарного Корчагина новых поколений советской молодежи.

Возьму в свидетели зрительские отклики, убеждающие, что герой нашего фильма справился с большей частью поставленных перед ним задач — творческих и гражданских. В самом изобилии этих откликов — важный социальный итог: наши зрители, увидев в герое фильма интересного, духовно неоднозначного человека, стали обращаться к нему как к товарищу, советчику, «коллеге по жизни» нашей, сегодняшней. И ответа на самые важные свои вопросы представители нынешней советской молодежи спрашивали не у сверстника своего Владимира Конкина, реального адресата многотысячной корреспонденции, но именно у ожившего в его облике Павки Корчагина — тогдашнего солдата революции и теперешнего их ровесника и друга.

Должен сказать, что я был очень взволнован и озадачен, когда во время поездки с нашим фильмом по ГДР молодые немецкие зрители своим бережным, любовным отношением к Владимиру Конкину словно бы подчеркивали его личную связь с героем только что виденной ими историко-революционной ленты, как бы отождествляли реального и экранного молодых людей. Это-то и заставило меня остро задуматься о природе отношений между киногероем, киноактером и кинозрителем, сложившихся в практике нашего революционного по своему духу кинематографа.

Наверное, в нашем фильме, какими бы недостатками он ни страдал, все же произошло какое-то совпадение: юноши из 70-х почувствовали в герое революции ту же обостренную потребность в чистоте отношений, ту же бескомпромиссность в утверждении неизменной гармонии между помыслом и поступком, ту же жажду духовности в буднях стремительно мчащейся жизни, что владеют сегодня, как владели всегда, каждым человеком, безраздельно посвятившим себя борьбе за счастье народное, за революцию.

Но если бы и не все черты нашего экранного героя, не все поступки его были одинаково приемлемы, близки и понятны всем нашим зрителям, если бы зрители не во всем до конца постигли личность киногероя, то и в этом мы бы не увидели ничего страшного. Напротив, в этом была бы даже своя радость, ибо все до конца постигнутое перестает быть плодотворно интересным, а ощущение непознанности оставляет возможность для неожиданных открытий. Но каким же богатым должен быть экранный мир, чтобы он оставлял еще и возможность додумывания, послечувствования?!

Конечно же, я не имею в виду смысловую неопределенность, идейную расплывчатость. Идея должна быть ясной и четкой. Но герой наш — это прежде всего духовный носитель идеи, а не площадной глашатай. Да, было время, когда появление открытого трибуна на экране вызывалось определенным стилем социального, а значит, и кинематографического мышления. Однако интеллектуальный облик нынешнего нашего зрителя, думается, диктует необходимость быть более тонкими и изобретательными в выборе средств экранного с ним разговора.

Нет, наверное, сейчас большей ошибки, чем лобовое обнажение идеи с последующей «подводкой» под нее смыслового фундамента, который неизбежно шатается под ее торжественной многозначительностью. Иное дело, когда программная идея становится органичной основой всей драматургической конструкции и г л у б и н н о й сутью личности героя.

Значительны ли идеи романа Николая Островского «Как закалялась сталь»? Бесспорно. Живы ли они сегодня? Без всяких сомне-

ний. Достоин ли Павка Корчагин самых высоких нравственных и гражданских оценок? Разумеется. Следует ли ему сегодня громогласно вещать о себе с экрана, словно бы воплощая «истину в последней инстанции»? Нет, не следует. Такой способ общения вызывает у сегодняшнего зрителя раздражение и, пожалуй, даже недоверие к герою. А ведь социальная значимость идей, заложенных в образе и судьбе Корчагина и корчагинцев, такова, что воспринимать ее отчужденно, через недоверие было бы недопустимо, губительно для фильма. Но это значит, что на изначальную ценность идеи слепо, не думая, полагаться было бы непростительно. Одна она еще не застрахует нас, взявшихся за труд воспитания зрителя при помощи образа Павки Корчагина сегодня, от неудачи, от холодка в зрительном зале, от временно́го зазора между теми, кто на экране, и теми, для кого они на экран вышли. Тут еще нужна современная художественная трактовка. Тут может помочь лишь логически и эмоционально доказательное, убедительное воплощение изначально бесконечно ценных понятий, слов, чувств, заложенных в книге Н. Островского, в ценности сегодняшних мыслей, звучащих в унисон со строем мыслей и чувств, естественных для Корчагиных наших дней.

Иные из нас ведь задают себе вопрос: герой ли *нашего* времени Павка Корчагин? И не могут ответить на него односложно, наверное, еще и потому, что современный нам зритель уже просто не приемлет категорической односложности в оценках многомерных явлений.

Герой ли сегодня Павка? Мы, работавшие над фильмом, говорим: да. Ибо он воплотил высочайшую одержимость идеями коммунизма, идеями всеобщего народного счастья, он олицетворил в себе героический дух целой эпохи, в нем революционная романтика и память о взращенных на его примере поколениях прекрасных советских людей. Все это сегодня, так же, как и пятьдесят-шестьдесят лет назад, накрепко привязывает нас к великому Павке.

Павка и сегодня — в книге, на киноэкране и в жизни — остался тем же мужественным борцом, каким знают его миллионы советских людей; тем же чистым человеком, каким все мы его любим; тем же вдохновенным и полномочным представителем революционного прошлого в коммунистическом будущем, каким его всегда воспроизводит наш душевный взор. Непреходящей ценностью своих высоких человеческих качеств Павка Корчагин завоевал право быть героем и нашего времени.

Но сегодняшний Павка должен воспринять от нынешних своих сверстников и логическую строгость мышления, и страстную неоднозначность эмоций, и отказ от категоричного разделения мира на «белое» и «черное», необходимость постижения каждого нашего символа веры обязательно собственным разумом и чувством... Да и самоотверженность, и жертвенность его, наверное, должны выражаться иначе — проще, спокойней, глубже и строже.

Подчеркиваю еще раз, как важнейший, на мой взгляд, социальный посыл: в работе над фильмом «Как закалялась сталь» образ Павки Корчагина складывался прежде всего из понимания наших сегодняшних ребят, и смотрели мы на него их глазами, и думали мы о нем их мыслями. Только так мы могли попытаться сделать естественной и необходимой трансформацию во времени этого эпического героя.

Ни на минуту не хочется мне отодвигать на второй план образ Корчагина, вдохновенно созданный Василием Лановым, во имя нашего, конкинского, сегодняшнего. В нашей общей верности положительному герою того времени есть тот высокий смысл, который отвергает «сезонную» переменчивость моды «на героев». Значит, как говорится, «сочтемся славою»: и тогда, и теперь Павел Корчагин формировал как гражданин, как личность целые поколения граждан в обществе, строящем коммунизм. Это главное в нем и в нашем непроходящем интересе к нему, в нашей не слабеющей с годами увлеченности его образом.

Но сейчас перед нами все неотступнее возникает вопрос: да неужели нет рядом с нами молодых людей, достойных такого же вдохновенного и любовного похвального слова? Разве менее интересен наш сегодняшний человек, способный своим интеллектуальным миром обогатить, как мы видим, и классического героя? Разве не может в нынешнем искусстве

родиться герой, равный по влиянию на молодежь тому Павке, Павка с духовной пропиской в 70-х годах? Конечно, может, но мы почему-то все еще до обидного осторожны в положительных оценках нашему неоднозначно положительному молодому современнику, както побаиваемся публично освятить его право на бескомпромиссность позиции, на раздумчивый взгляд, обращенный к актуальнейшим проблемам времени, на самостоятельный шаг в будущее...

Но ведь чистая же правда, и практика самой жизни доказывает нам это неустанно, что не в декларациях утверждаются преимущества положительной личности, но в поступках, совершаемых на истинно значительном поле действия, в противоборстве с полноценным противником, чтобы конечная победа героя, а вместе с ним и той высокой идеи, полномочным представителем которой он является, выглядела серьезным и принципиальным успехом.

Павка Корчагин мчался в открытое поле боя, сшибался с явным, убежденным, откровенным врагом. Однако классовые столкновения тех сложных бушующих лет видятся нам сегодня не только полем боя, но и глубинной стратегией идейной борьбы за души людей. Современному герою тоже есть с кем и за что бороться. Разве не достаточно истинно драматических коллизий в нашей жизни? Разве нет у нынешних Корчагиных серьезных противников наших нравственных и гражданских принципов, нашей идейной чистоты? Разве нет необходимости обнажать сегодняшние проблемы, разбираясь в них вместе со своим героем предельно заинтересованно и честно?

Но разве всегда отваживаемся мы представить все эти реально существующие проблемы и противоречия в убедительно конфликтной ситуации? Разве всегда даем мы сегодняшнему нашему герою возможность стать истинным бойцом на истинно бранном поле? Разве всегда сила нашего героя — это действительная и серьезная сила, а не наивный камуфляж, давно лишившийся доверия зрителей? Увы, своей робостью, вялостью мы уже не раз умудрялись дискредитировать положительного героя наших дней.

Не так давно на Киевской студии имени А. Довженко был сделан фильм «Жнецы» (режиссер и автор сценария В. Денисенко). Как видно по названию, предметом внимания кинематографа стала здесь жизнь сельских тружеников. И впрямь, многие важные современные проблемы социалистической колхозной деревни нашли отражение в этой ленте.

Впрочем, я не стану сейчас анализировать все драматургические ситуации, в которые автор ставит своих героев, а обращусь в связи с нынешним нашим разговором лишь к одному компоненту экранной истории — к ее главному герою комбайнеру Василю Биланю, нашему современному молодому человеку.

Авторская установка заранее такова: Василь благороден, смел, справедлив, умен, достоин всяческой любви. Но такого ли героя видим мы на экране? Пусть я буду субъективен в суждении о нем, но заявленные параметры личности героя показались мне неоправданными, ибо нет в нем душевной привлекательности, глубины обаяния личности.

Человек, которому по логике экранного действия положено быть воплощением важнейших нравственных и гражданских мотивов; который щедро одарен восторгами своего создателя — автора фильма, которому по условиям сюжета предоставлена возможность быть и самым умным (он — лучший рационализатор, с завидной легкостью решающий не разрешимую с точки зрения инженеров и конструкторов техническую задачу), и самым любимым (обе героини просто обожают его), и самым мужественным (он не только сознательно принимает на себя поток жизненных и производственных трудностей, но и, в конце концов, совершает подвиг с риском для жизни), он, который должен убеждать нас во всех авансированных ему авторами добродетелях и достоинствах с первого до последнего кадра, он, в конце концов, вызывает во мне реакцию активного неприятия.

Конечно же, мы, художники, одновременно еще и воспитатели, мы имеем право, даже обязаны рассказать с экрана о том, каким мы представляем себе положительного героя, в том числе и молодого, создать образ как пример для подражания реальным молодым лю-

дям. Но и в этом случае основой наших творческих решений должно служить убедительное, доказательное и возможно полное знание психологии, поведения, мышления и жизневосприятия этих реальных молодых людей. Если же образцово-показательная кинобиография, которой мы наделяем положительного героя, шита белыми нитками приблизительности и книжных умствований, то в лучшем случае она заставит зрителя скучать, в худшем — приведет к обратным результатам: к профанации высоких идей, мыслей, чувств.

Трудности нашего современного экранного героя оттого и трудности, что в самой жизни процесс его бытия — это еще процесс становления, формирования, роста... Ведь если даже в классических героях мы предполагаем возможность трактовки иной глубины, новых личностных измерений, то героя из дня сегодняшнего вводить в негибкую схему жесткой заданности, абсолютной положительности и умозрительной дидактичности по меньшей мере недальновидно. Я имею в виду, разумеется, не только заданность характера, но и уровень драматургических обстоятельств, ситуаций, проблем, в которые герой поставлен в фильме.

Трудно быть героем на стертом пятаке бесконфликтности; трудно быть победителем на фоне маломощной «оппозиции»; трудно быть средоточием духовности в мире постоянных банальностей и прописей... Да и нужно ли создавать для «самовыражения» нашего современного героя некий искусственный мир?

Никакое общество, даже самое совершенное, никогда не будет свободно от недостатков. Кроме того, общество, нельзя ни на минуту забывать об этом, не абстрактная масса, но множество отдельных людей, которые рождаются не готовыми личностями, а просто мальчиками и девочками. Все их добродетели и слабости еще впереди. И нужна очень долгая и кропотливая работа, чтобы вырастить из каждого мальчика, из каждой девочки гражданина нового мира.

Мы стремимся к совершенству человеческой личности, к гармоничности человеческих отношений, но путь к этому тернист и длителен. И не надо бояться ям и ухабов на этом пути, а нужно бороться за все лучшее разумно и осознанно. Наш положительный молодой герой — тоже средство борьбы за новый мир, за нового человека. Он — точка отсчета на шкале нравственного становления личности нашего современника.

Вот над каким кругом сложных и жгуче злободневных — в лучшем смысле — проблем с особой остротою размышляем в дни знаменательного комсомольского юбилея мы, кинематографисты. Общение со зрителями приводит меня к весьма отрадному выводу: наши заботы близки заботам и чаяниям молодого поколения. Будем верить, что на пересечении этих силовых линий мысли и действия и найдем мы прообраз героя, достойного нашей эпохи...

Материалы готовили: К. Алимбаева, Ф. Анисимова, Э. Белтов, И. Ганелина, И. Заславская, Э. Лындина, Г. Никулина, М. Нечаева, В. Трахтенберг, З. Фурманова.

Л. Донец

У начала трех дорог

В последние годы Киевская киностудия имени Довженко сделала ставку на молодых режиссеров столь решительно и в таких масштабах, что, пожалуй, в общем числе кинематографических дебютов по стране киевляне представлены весьма широко.

Внимание к молодым художникам, характерное для всего нашего кинематографа, здесь, на Киевской студии, определяется еще и своей внутренней ситуацией, которая настоятельно требует притока свежих творческих сил. Другой вопрос — насколько оправдают молодые режиссеры надежды, возлагаемые на них. Произойдет ли желанный переход количества в качество? Окажется ли слово, сказанное молодыми, незаемным, истинно с в о и м, одновременно вобравшим опыт лучших традиций украинского и всего советского кино, откроет ли оно какие-то новые перспективы перед студией?

Спрогнозировать будущее — дело архитрудное. Тем более что первые и вторые фильмы режиссеров, начавших свой путь на Киевской студии, очень различны по своим достоинствам. Некоторые работы даже повергают в уныние и тревогу. Однако есть среди молодых постановщиков и такие, с кем можно уверенно связывать самые смелые надежды. Они во многом определяют уже сейчас уровень художественных исканий студии.

Не претендуя на полноту отбора, назову Романа Балаяна, Михаила Беликова, Михаила Ильенко. Каждый из этих молодых режиссеров снял по два фильма. Они и будут предметом нашего разговора.

●

Роман Балаян поставил чеховскую «Каштанку» и тургеневского «Бирюка». Его фильмы настолько схожи между собой, что об их авторе можно говорить как об авторе узнаваемом, «имеющем фигуру». И хотя Балаян работал с разными операторами («Каштанку» снимал А. Итыгилов, «Бирюка» — В. Калюта), а главное, экранизировал произведения разных писателей, в его картинах очевидно единство стиля, сквозь которое отчетливо «просвечивает» мироощущение постановщика.

В терминологии современного киноведения еще не все уточнено, и со временем, надо думать, появятся определения более верные, но пока что стиль, характеризующий работы Романа Балаяна, я бы определила как живописный. Быть может, даже фильмы Балаяна в числе самых ярких, самых последовательных примеров этого стиля. Во всяком случае, в них есть то, что может быть названо «чистотой эксперимента». Единство структуры обеих картин Балаяна с точки зрения единства стиля — всеохватывающее. Это фильмы, которые смотрятся, как живописные полотна, и имеют своей задачей (в ряду других, конечно) отразить красоту предметного мира, окружающего героя.

Не случаен поэтому «выбор натуры» у режиссера. Это прежде всего природа и то, что близко к ней — дети, звери. Это герои, легко вписывающиеся в живописное пространство — лесник, клоун. Это молчаливость, даже немота его картин. Это интерес к героям, взятым не в движении характеров, а в некоей данности, в неизменности. Это живописная самоценность многих предметов, появляющихся в кадре — настольной лампы, стола, книги, паутины под столом, крестьянской рубахи... Это особый свет — не свет, а светотень. Свет негромких живописных пятен. Свет, льющийся из слабого источника — от старинной настольной лампы или из убогих окошек бедной избы лесника. «Трудный» свет, который заставляет ценить его осмысленную скупость, концентрирует зрительское внимание на объекте.

Снова «поэтическое кино»? Живописная статуарность? Пластика вместо действия? Зрелище вместо жизни?

Да, зрелище. Да, безусловная живописная самоценность кадра. Но при этом существенная разница. Она прежде всего — в интересе к человеческой личности, к душе человека, к чело-

веку не как эмблеме понятия, а к живой индивидуальности. К этому человеку.

Во взаимодействии живописности и психологизма, в мере их соответствия, в необходимом и тотальном дополнении одного другим и кроются особенности режиссуры Балаяна. Ее привлекательность и ее ограниченность. Опасности и возможности будущего роста.

Фильмы Балаяна — своего рода пример, так сказать, культурного освоения классики современным кинематографом. Причем освоения не с подобострастным пиететом, а с ощущением внутренней свободы. Художник, анализируя классическое произведение, хочет не просто средствами иного искусства воссоздать на экране рассказ Чехова или Тургенева, он хочет передать то, что трогает в этом рассказе его, человека 70-х годов, нашего современника, что он считает важным, значительным сегодня. Он помнит: главные победы были завоеваны нашим кинематографом именно на этом пути. Здесь не лишним будет вспомнить один из последних примеров — успех «Неоконченной пьесы для механического пианино» Никиты Михалкова. Не случайно, наверное, Балаян, как и Михалков, добивается отнюдь не буквального совпадения с первоисточником, а гораздо более глубинного и важного — верности традиции гуманизма, традиции понимания человека как главной эстетической, нравственной и социальной ценности, так мощно и смело, поистине с дерзновенной определенностью проявленной в творениях великих русских реалистов XIX века.

Что представляют собой «Бирюк» и «Каштанка» в творчестве Тургенева и Чехова в целом?

«Бирюк» — один из рассказов «Записок охотника», притом один из самых фрагментарных в этом цикле. «Каштанка» — маленький шедевр, но шедевр все же раннего Чехова, еще не пришедшего к таким программным, новаторским произведениям, как «Дом с мезонином», «Архиерей», «Ионыч», «Невеста». Это частная история, лишь косвенно выходящая на широкое осмысление жизни. Рассказ о верности собачьего сердца, верности несмотря ни на что, о невозможности забыть свои привязанности, ту жизнь, к которой ты прирос душой, пусть и терпел невзгоды и обиды.

В фильме Балаяна история Каштанки — только рамка, обрамление совсем другого портрета. Герой картины — клоун. А точнее сказать — чеховский интеллигентный человек. Фильм претендует, и с достаточным основанием, на бо́льшие обобщения, на мировоззренческую позицию, ориентированную на все творчество Чехова.

Балаян рассказывает о клоуне, о художнике, об интеллигентном человеке, о его нежной душе и грустной жизни. О его каждодневной работе с животными, требующей выматывающего многочасового труда. Об истинной цене работы артиста. Работы трудной и счастливой. О той цельности натуры, которую особенно ценил Чехов, когда размах мысли переходит в практику, когда преодолевается роковая привычка русского интеллигента к словам о деле более, чем к делу, к разговорам о труде более, чем к труду.

В клоуне узнается типичный чеховский герой, в котором есть достоинство и одиночество, печаль и непримиримость к пошлости человека, отделенного от грубо материальной, шаблонной, рутинной жизни разностью нравственных основ — нравственной стойкостью, деликатностью трех сестер, талантливостью доктора Астрова, порядочностью и верой в будущее Пети Трофимова...

Как в рассказе, в фильме клоун — человек добрый, мягкий, не способный ко лжи и позе, без актерского фанфаронства, относящийся к своему зверью, как к товарищам и коллегам — с добротой, сердечным вниманием и профессиональным уважением. Но в фильме рамки его бытия раздвигаются. Не он существует в жизни Каштанки, а она — в его жизни. Экран рассказывает о судьбе человека, не избалованного счастьем, удачами, да и просто человеческим теплом. О человеке, которому трудно жить, потому что в нем есть тонкость, выходящая за рамки ординарной обыденности, жестокости и пошлости.

Все изобразительное решение фильма, все художественные средства в нем подчинены именно такой трактовке. Каждый предмет на экра-

«Каштанка».
Клоун — О. Табаков

не осмыслен через характер, быт, судьбу героя. Большая квартира с анфиладой комнат запущена. В ней — гулкая пустота и необжитое пространство, то, которое растерянно и с грустью увидела Каштанка: «У незнакомца обстановка бедная и некрасивая; кроме кресел, дивана, лампы и ковров у него ничего нет и комната кажется пустою; у столяра же вся квартира битком набита вещами; у него есть стол, верстак, куча стружек, рубанки, стамески, пилы, клетка с чижиком, лохань»...

Квартира клоуна в фильме — место, где доживают свою не слишком задавшуюся жизнь и сам клоун и все его звери. Старая мебель, грустный уют лампового света, обжитый книгами письменный стол, большое мягкое кресло... Открытость взгляда мальчика на портрете в застегнутом на все пуговицы гимназическом мундирчике, фотография женщины на столе, которую герой иногда поворачивает тыльной стороной... Кружево паутины под ножками стола, обшарпанность обоев... В эпизоде воскресного отдыха героя со своими зверьми «на пленэре», которого вовсе нет в чеховском рассказе, звучит мотив фатальной непрочности прекрасного: стылый осенний воздух, шелковистые волны полегшей, уже выцветшей белесой травы, крахмальная белизна скатерти, разложенной на траве, разутые ноги клоуна в продранном носке, который обнюхивает Каштанка.

Балаян строит драматургию фильма, следуя скорее даже не драматургии этого рассказа Чехова, а драматургии его пьес. Он следует на всем протяжении экранного повествования не за настроением и душевными переживаниями Каштанки, осознающей мир по-собачьи, а потому трогательно и смешно, а за судьбой клоуна, судьбой одинокого человека.

Весь фильм имеет единый музыкальный настрой. В частности, в нем чрезвычайно артистично использованы закадровые драматургические средства.

Расширенное использование в фильме мельчайших деталей рассказа, таких по-чеховски скромных, проговариваемых как бы вполголоса, у Балаяна весьма впечатляюще. Так, например, одно-единственное упоминание о мисс Арабелле — чисто служебного характера, когда клоуну перед выходом на сцену говорят: «Ваш выход после мисс Арабеллы», — становится как бы закадровой судьбой клоуна, а сама мисс Арабелла — отчетливо воспринимаемой героиней, похожей, скажем, на Наташу из «Трех сестер», с ее розовым поясом к зеленому платью и истеричным криком по адресу старой няньки.

Мисс Арабелла вспоминается в фильме трижды. В тосте клоуна, который он произносит самому себе на пленэре: «За лошадей мисс Арабеллы, потому что без ваших лошадей, мисс Арабелла, вы были бы совершенным ничтожеством». В прихотливо-деспотическом женском голосе за дощатой дверью конурки, где гримируется клоун: «Мсье Жорж, сейчас же откройте дверь!» И в словах клоуна около умирающего гуся: «Я вспомнил, на тебя наступила лошадь мисс Арабеллы!» Эта звуковая триада поразительно действенна: она складывается в отчетливый образ вульгарной и жестокой действительности, под копытом которой погиб не только гусь, а может быть, и сам клоун.

В фильме «Бирюк» режиссер идет еще дальше. Сохранив главного персонажа в рамках тургеневской характеристики, тургеневской концепции, Балаян смело додумывает, домысливает рассказ. И делает это по-настоящему талантливо.

«Бирюк» — один из самых поразительных примеров тургеневского лаконизма, умения на нескольких страницах рассказать не только целую человеческую жизнь, но и всю русскую жизнь того времени, создать о б р а з народной судьбы, раздавленной крепостным правом. Фабульно это только рассказ о случайной встрече автора, охотившегося в лесу, во время грозы с лесничим соседнего помещика. Прозванный Бирюком за свой крутой, нелюдимый нрав, лесничий поймал браконьерствующего в лесу мужика, хотел отдать его на расправу барину, а потом пожалел и отпустил. Вот и все. Но сколько стоит, сколько прочитывается за рамками этой картины.

В фильме «Бирюк» внефабульное содержание как раз и выявлено с той мерой насыщенности, которая не нарушает логики тургеневского замысла, а скорее развивает его и домысливает — по законам экранной драматургии, кинематографического повествования. Так, к примеру, как некогда поступали В. Пудовкин и Н. Зархи с персонажами «Матери». Фильм Балаяна — это ни в коей мере не набросок с натуры и не случай из жизни охотника, а снова, можно сказать, вся человеческая судьба. Поимка мужика — отдельный и не самый важный эпизод в жизни Бирюка на экране, которая продолжена и придумана драматургами Р. Балаяном и Н. Миколайчуком с верным пониманием природы тургеневского рассказа. Из короткого рассказа они создали фильм-биографию о человеке незаурядном, с могучей физической силой, под стать тем исполинам-деревьям, которые он охраняет.

Но живет этот человек оскорбительно бедно, одиноко и даже, можно сказать, бессмысленно. Мужики, которым нет дела до красоты леса, ибо жизнь их проходит в борьбе за существование и деревья для них — это дрова, согревающие зимой их скудные избы, ненавидят Бирюка, почитая его барским холуем, чумой, напастью на их бедные головы. А господам, которым он служит, нет до Бирюка никакого дела. Бирюк для них значит еще меньше, чем усохшее дерево в лесу. В финальных эпизодах «барского пикника» из разрозненных фраз молодых помещиков и их нарядных, очаровательных спутниц мы узнаем, что лес, охраняемый Бирюком, уже продан, скоро его будут рубить под корень, а землю используют для других целей. И вся фанатичная борьба Бирюка с мужиками за каждое дерево в одну минуту становится бессмысленной, а значит, бессмысленной и бесцельной становится и вся его жизнь. Поэтому шальной выстрел, которым молодой помещик, целившийся в птицу, случайно убивает Бирюка, даже не заметив это-

го,— естественное завершение жизни Бирюка, чужого среди своих, потратившего всю свою недюжинную силу зря, попусту, на защиту лжи и беззакония.

Ставя Бирюка в драматическую коллизию между барином и мужиками, осмысливая его жизнь, как жизнь зависимую и в конце концов напрасно загубленную, Балаян снова возвращается к теме незаурядного человека, одинокого в жизни, которая равнодушна к нему и безысходно жестока.

Жизнь Бирюка — это голая изба с крохотным окошечком, куда неохотно, еле-еле, просачивается неровный и неверный свет. Лоскутная люлька посреди избы, в которой кричит-надрывается брошенный матерью младенец. Испуганное молчание дочери Улиты, уже привыкшей в свои десять лет к безропотному терпению и изнуряющему труду. Постоянная ненависть мужиков, готовых в своей слепоте счесть Бирюка чуть ли не главным виновником своей отчаянной жизни и избивающих в конце концов лесничего до полусмерти.

Фильм прекрасно передает неосознанную тоску Бирюка, тоску по людям, его немоту, неумение высказать себя. Передает его отчаяние и зависть, когда он случайно наблюдает неприхотливую сцену в крестьянской бане, истопленной растелешенной бабой для своего печесаного, кудлатого мужика. Даже такое простое человеческое счастье, на экране, впрочем, кажущееся таинственным и огромным — в приоткрытую дверь бани видно, как баба снимает с разомлевшего своего хозяина, покорно поднимающего руки, рубашку, слышен шлепок и ворчание воды, ударившейся об раскаленные

«Бирюк».
Бирюк — М. Голубович

камни печки, радостный бабий визг, — Бирюку недоступно, неведомо.

Через весь фильм протянут низкий, хриплый звук рога: им Бирюк призывал заблудившуюся в тяжелую грозовую ночь Улиту, в нем слышатся и надсад его угрюмой, нелюдимой, невысказанной души, и его неосознанное желание быть услышанным, и авторская тревога о человеке, гибнущем в непроходимом, со всех сторон обступившем его лесе социальной несправедливости.

Отчего же, однако, и «Каштанка» и «Бирюк», такие человечные и тонкие, не получали такого общественного звучания, на какое они, казалось бы, имели право в силу своей человечности и лирической самоустремленности? Отчего, при всей их проникновенности, они остаются как бы в жестких рамках культурного освоения кинематографом классического наследия, а не фактом сегодняшней эстетической и общественной жизни, смыкающимся с духовными и социальными поисками, которые ведут и современная проза и современное кино?

Думается, объяснение следует искать, как это ни парадоксально, в том, что является сильной стороной режиссера — в живописной замкнутости его стилистики, в элегичности ее. И в том оттенке созерцательной печали, который явно присутствует в фильмах Балаяна. В недостатке в них истинного драматизма. В преобладании живописных элементов над психологическими, романтических над реалистическими. В оттенке той расслабленной сумеречности, которая, если и есть в экранизованных Балаяном рассказах, то в его трактовках получала значение стилистической модели. То есть стала той самой с т а р о й формой, в преодолении которой формировался реализм Тургенева, а потом и Чехова.

О Чехове надо сказать особо. Нравственная и эстетическая ориентация современного искусства на творчество Чехова для всех очевидна, в высшей степени примечательна и прежде всего своей повсеместностью, распространенностью, количеством чеховских спектаклей на театральных сценах, количеством чеховских экранизаций... Да, Чехов ныне особенно современен — уровнем духовного проникновения в мир своих героев, умением находить и чувствовать человеческое там, где его раньше не видел никто, неприятием пошлости жизни и жаждой жизни осмысленной, с «большой идеей»

Но не повторяет ли во многих случаях современное обращение к Чехову то отношение к нему, которое так сердило писателя в некоторых постановках, казавшихся ему самому излишне плаксивыми? Ведь он, Чехов, хотел писать комедии, хотел сказать людям: посмотрите, как невыразительно, бездарно, скучно, неинтеллигентно вы живете! Почему же так редко обращаются театр и кино к Чехову м у ж е с т в е н н о м у? К Чехову, который с его чахоткой отправился на Сахалин. Который не только жалел людей, но и был требователен к ним. Который не только защищал интеллигентного человека, но и говорил: «Я не верю в нашу интеллигенцию, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, потому, что ее притеснители выходят из ее же недр». Который видел необходимость в работе, в деле, в том, что он называл «смелостью жить».

«Опиши мне хоть одну репетицию «Трех сестер». Хорошо ли ты играешь, дуся моя? Ой, смотри не делай печального лица ни в одном акте. Сердитое да, но не печальное»,— писал он своей жене.

П е ч а л ь н о е л и ц о — вот что заметнее всего в талантливых фильмах Романа Балаяна — и чеховском и тургеневском. В его самобытном воплощении классики все же не хватает активности с о в р е м е н н о г о прочтения, социальной энергии, столь необходимой зрителям сегодня. Не просто душевности, а душевного беспокойства, призыва, страсти.

Фильмы Балаяна как бы нарочито безлюдны. Режиссер или выбирает такую натуру, где люди не присутствуют (лес, например), или помещает свой сюжет в выстроенное безлюдное пространство, вынося напоминание о людях, это пространство населяющих, в закадровую фонограмму.

Безлюдна «Каштанка». Улицы, где шагает пьяненький столяр, подчеркнуто пустынны. Проходит только оркестр солдат — неразличимо, спинами, проход оркестра имеет сугубо

функциональный смысл — Каштанка теряет хозяина, испугавшись громкой музыки. Даже фонарщик, зажигающий на улице фонари, снят «без головы», с ног и до шеи. Даже цирковой манеж, полный отраженного в фонограмме шума голосов, окружен глухой чернотой зрительского пространства...

Стилистически все здесь точно выверено. Но есть в этом решении и некое рассчитанное облегчение исходной задачи. Понятно, что человек покажется заброшенным, если его поместить в пространство, где только гусь да кот, свинья да собака.

Однако в «Каштанке» есть Олег Табаков (режиссерский выбор актера здесь безупречен), который настолько внутренне разнообразен, достоверен и психологичен, который так точно умеет представить внутреннюю душевную жизнь персонажа, что человеческий мир фильма восстанавливается, становится благодаря его таланту емким и глубоким.

Но ведь не всегда так везет, что без «других» можно и обойтись... Вот почему так важно обратить внимание режиссера на его привязанность к экранному рассказу по преимуществу через пластику даже там, где требуется раскрытие психологии героев.

«Бирюк», из эскиза разросшийся на экране в «полнометражную» драму, грешит в ином и, пожалуй, в самом главном — в выборе актера, в авторской позиции по отношению к герою. Выбирая на центральную роль М. Голубовича, режиссер, очевидно, прежде всего решал опять-таки живописные задачи. Могучий красавец с литым, богатырским торсом, со скульптурно выразительным лицом безупречен как часть красоты леса. Но ведь у актера есть не только статуарные сцены, когда, скажем, Бирюк са-

«Красный петух плимутрок». Валька — П. Ревуцкий

дится под деревом и засыпает — словно некое лесное божество. Есть же эпизоды, когда нужно показать и потрясение, и отчаяние, и муку — эмоциональную разность состояний, процесс душевной жизни человека, проходящего через трагедийной силы кризисы.

В «Бирюке» же романтическая фигура героя не обогащена драматизмом его переживаний. То ли актер не смог их сыграть, то ли режиссер не ставил перед ним такой задачи, удовлетворясь героем как частью пейзажа. Потому и нет в «Бирюке» эмоционального нерва, при всей драматичности сюжета не возникает истинного сопереживания зрителей с героем, а значит и нет эстетического потрясения, нет катарсиса. Между тем рассказ именно к этому и вел, именно своим психологизмом и был интересен. Сюжетно углубив и расширив «Бирюка», авторы придали несколько иной оттенок главному образу: они как бы смирили героя, перемешав с Герасимом из «Муму», где тоже великан, тоже красавец, но уже совсем бессловесный, несчастное и подневольное существо, ни в чем не смеющее ослушаться барыню.

Бирюк в фильме Балаяна даже в самые драматичные моменты, скажем, после избиения его мужиками, бессловесно мычит как существо, не умеющее выразить себя в слове, погруженное во внутреннюю немоту. А ведь у Тургенева Бирюк — человек отнюдь не забитый. Напротив, гордый, с внутренним достоинством и независимостью. С мрачным — не просто от нелюдимости, — но сильным и опасным, взрывчатым характером.

Перечитаем Тургенева:

«— Аль у тебя хозяйки нет? — спросил я его.

— С прохожим мещанином сбежала, — произнес он с жестокой улыбкой».

«— Ну, Бирюк, — промолвил я наконец, — удивил ты меня: ты, я вижу, славный малый.

— Э, полноте, барин, — перебил он меня с досадой, — не извольте только сказывать».

Вот этой затаенной досады, этой жестокой улыбки, этого жгучего огня мало в Бирюке на экране. Мало драмы характера гордого, внутренне непокорного. Слишком сильна декоративная функция в экранной характеристике персонажа. Вследствие чрезмерного расширения живописного начала в герое сворачивается пространство души человека.

А ведь в картине Балаяна есть и мужики (актеры Ю. Дубровин и А. Зайцев), вышедшие в своих эпизодах на уровень социальной драмы, есть и дочь лесника Улита (Лена Хроль) — торжествующий союз пластики и внутренней правды. Чего стоит только один ее танец — это неожиданное и яркое интермеццо «Бирюка»!

Такие минуты — их немало в фильмах Романа Балаяна — особенно наглядно свидетельствуют о том, какой он одаренный художник. О том, сколько в нем артистизма, чуткости, умения выразить человека в единственно точной и органичной для него форме. Тем более необходимо сказать и о том, как важно, чтобы в своих новых работах Балаян смело разомкнул живописное пространство своих фильмов. Ему, конечно, не надо, незачем отказываться от изобразительной пластики как того средства выразительности, каким он владеет с уверенным и незаемным мастерством, но и жертвой наиболее сильной стороны своего дарования ему тоже становиться незачем. Таланту его надо расти на своем корне, но обязательно и вширь и вглубь.

Дмитрий Лихачев, исследуя стили древней русской литературы, писал: «Стиль — это в какой-то мере эстетический стереотип, эстетическая инерция». Вот инерции стиля, наметившейся в первых же фильмах, и надо опасаться Роману Балаяну. Он ведь художник, у которого есть все данные, чтобы выйти на новые рубежи, на освоение не только классического наследства, но и острых, социально значимых пластов современности.

●

Герои фильмов Михаила Беликова «Красный петух плимутрок» и «На короткой волне» — мечтатели. Их мечта — о всеобщей гармонии. Они еще совсем молоды. Один — юноша, другой — и вовсе мальчишка. Оба фильма Беликова — как два листка семейного альбома, две повести, продолжающие одна другую. Первая — «Красный петух плимутрок» — детство на пороге отрочества, здесь герою, Валь-

«Там вдали, за рекой». Федор Панько — В. Шпулейко

ке, лет десять, не больше. Вторая — юность, отрочество, только что оставшееся позади героя. Возраст и анкетные данные героя в фильме «На короткой волне», впрочем, определены точно: «Громов Николай Иванович. 53-го года рождения. Холост... Взысканий не имею, наград не имею, родственников за границей не имею»... «Да, брат, ты еще в своей жизни ничего не имел», — как говорят ему при устройстве на работу.

Замысел обеих лент обнаруживает серьезность творческих и нравственных задач, которые ставит перед собой Беликов. Его волнует не поверхностная злоба дня, а человековедение, понимаемое как познание изнутри человека наших, 70-х годов.

Его герой — молодой человек именно наших дней. Эпицентр сегодняшних споров, сомнений, надежд. Средоточие проблем экономических, социальных, нравственных, духовных. Да, именно так: герой Беликова раскрывается на просторах сегодняшней нашей жизни, вбирает в себя ее импульсы, проблемы, волнения.

Вопрос о молодом герое как об основе нашей нравственной жизни сегодня — один из главнейших. От меры осознания молодым поколением своего личностного назначения, понимания своего места в «цепи времен», от распределения в молодых душах идеального и реалистического, романтического и здраво-практического, мечтательного и сугубо делового начал зависит уровень жизнестойкости, уровень духовности молодого поколения.

Похоже, что спор о молодом герое переходит сейчас из сферы «физиков и лириков» в сферу идеалистов и прагматиков, романтиков

и реалистов, мечтателей и неразборчивых практиков. Причем, роль реалистов и практиков, прикованных к жизни жесткими утилитарными задачами, нередко исполняют сейчас как раз некоторые представители молодого поколения. Не случайно Лев Аннинский в интересной, но далеко не бесспорной статье «Размышления на старую тему»[1], говоря об изменении молодого героя в кинематографе, сопоставляет шестидесятые годы с семидесятыми, фильмы Хуциева и его героев, находившихся в состоянии, как говорит критик, «взвешенной духовности», чуткости, хрупкости, ранимости, с фильмом «Переступи порог», где герои — этакие иронические супермены. С нескрываемым несочувствием Аннинский пишет: «И он, этот новый молодой человек, мало похож на хрупкого идеалиста, которого защищало наше искусство раньше. Этот, нынешний, знает, что почем. Он своего учителя сам жить научит... Двадцать лет понадобилось нашему искусству, чтобы осознать совершенно новую ситуацию, сложившуюся к семидесятым годам, когда наставник и наставляемый некоторым образом поменялись местами. Кто сейчас за кафедрой? Давешний «юный идеалист».

Да, за кафедрой сейчас юный идеалист. Но почему «давешний»? Зачем так упорно, с таким темпераментом и обидой отказывать современным молодым в наличии души, в мечтательном стремлении к идеальному, в твердых нравственных понятиях? Не отсюда ли возникло в статье Аннинского очень уж прямолинейное сопоставление хуциевских фильмов и «Чужих писем» — как двух разных моделей поколения? А ведь суть героини «Чужих писем» в том, что это вовсе не м о л о д а я героиня, а очень старая — только в юном облике. Героиня-стереотип. Героиня-традиция, которая, к сожалению, пока не умирает. Разве не мерещится в глазах Зиночки Бегунковой с их щучьим прищуром, в кухонных интонациях, с которыми она читает пушкинские стихи, словно припоминая Онегину, что он ей в борщ соли насыпал или лампочку в туалете не выключил, как раз не молодое, новое, а что-то очень прежнее? Старое? Разве не напоминает она пенсионерку на лавочке у дома, выжигу, которая проходящую мимо соседку осудит-пересудит и на товарищеский суд в жэк с удовольствием вызовет, а при случае и анонимку напишет? Разве не пышет в ней старое неуважение к другому человеку, к любой другой нравственной системе, непонимание того, как это он, другой, может жить иначе, когда она твердо знает, что жить надо именно так?

Нет, героиня «Чужих писем» — очень старая героиня, гораздо старше хуциевских героев. Она не идет им на смену, а предваряет — из тьмы десятилетий. Она — другой случай.

Да, молодой герой сейчас за кафедрой. А почему бы и нет, собственно? И как сможет прорезаться его самосознание, нравственность, духовность, если он будет только учиться, а не учить? И разве есть поколение, которому нечему учиться, у которого все правильно, все уже отлилось в законченную и потому неподвижную форму? И почему, собственно, современные молодые люди обязательно «деловые люди»? Может быть, они просто дело делают? И при этом не без души, на которую так всеобъемлюще претендуют романтики шестидесятых годов. Юность всегда была надеждой жизни. Иначе бы жизнь прекратила свое развитие, так было, так есть, разумеется, и сейчас.

Да, молодые сейчас за кафедрой. Но это опять юные идеалисты, потому что юные — всегда идеалисты. Уж такое у них предназначение — нести в себе некую идеальную систему верований и отношений и биться ею об реальную жизнь, отвоевывая свое, узнавая смысл и цену истинной жизни, оплачивая ценность реального мира ценностью своего идеального, пробуя оба мира «на прочность».

Итак, герои фильмов Михаила Беликова — мечтатели. И мечтают они не о том, как самим устроиться в жизни, а о том, как переустроить ко всеобщей радости то, что нуждается в переустройстве, чтобы и самому было хорошо. И не просто мечтают. По мере своих сил, возможностей и представлений они р е а л и з у ю т свою мечту. Во всяком случае, прикладывают к этому необходимые усилия. На столк-

[1] См. сб. «Кинопанорама», выпуск 2. М., «Искусство», 1977.

«Сапоги всмятку». Блистанов — Б. Андреев

новении их усилий и «сопротивлении материала» жизни и построены оба фильма.

У Михаила Беликова незаурядное комедийное дарование. И проявляется оно не на периферии случайных реплик и проходных сцен, а уже в самих замыслах фильмов и в характерах героев.

Валька, деревенский мальчишка лет десяти («Красный петух плимутрок»), живет в большом красивом селе на берегу реки, в большом красивом доме, с молодыми папой и мамой и маленьким братом. Казалось бы, живи и радуйся. Но все у них в доме как-то бестолково, шиворот-навыворот, вверх тормашками, наоборот. Папа-механизатор, как бегун на длинной дистанции, все время норовит сбежать из дома. Мама вся в унынии и соображениях, как «приворожить» папу. Бабке надоело их дурацкое житье, и она съехала от них, чтобы жить самостоятельно. Вот и приходится теперь Вальке целые дни сидеть с маленьким братом — как единственному взрослому и ответственному человеку, который остался на посту среди этих странных взрослых, каждый из которых ведет какую-то свою отдельную жизнь вместо того, чтобы жить всем вместе и вместе радоваться тому, как хороша и неожиданна жизнь.

Фильм построен как внутренний монолог Вальки. Жить всем вместе и радоваться — это и есть Валькина мечта, ради которой он предпринимает свое хорошо продуманное мероприятие — покупку петуха плимутрока. Дело в том, что у местного колхозного счетовода есть такой петух. Дрессированный. Умеющий плясать под балалайку. А когда он пляшет — вся деревня

сбегается посмотреть. И у людей праздник. Даже счетовод, затурканный своей женой, застрявший между городом и деревней, не мужик и не горожанин, так — «недоумение» в капроновом галстуке, чувствует себя наконец человеком.

Вот и Вальке бы такого петуха в дом! Вот была бы радость! И все снова собрались бы вместе. И бабка сидела бы с братишкой. А он, Валька, как другие-прочие мальчишки, бегал бы на речку.

Чтобы верно понять этот фильм Михаила Беликова, надо иметь в виду, что в нем каждая ситуация и каждый персонаж имеют свою «эмблему странности», вызывающую улыбку еще до осознания их смысла.

Главная «эмблема странности» жизни Валькиной семьи — могучий, основательный, как шкаф, местами мраморный, с овальным зеркалом умывальник. Эдакий «умывальников начальник». Добротный такой, хозяйственный, который словно вырван с корнем из какой-то совсем другой жизни и перенесен оттуда в крестьянский двор Валькиного дома. Этот «умывальник не отсюда» сразу дает смешливый сигнал зрителю: здесь, на этом дворе, что-то не так.

Мама и папа — тоже со своими смешливыми эмблемами. Мама время от времени переобувается в белые лакированные туфли на высоком каблуке, чтобы быть «покрасивше», отчего сразу становится кривоногой и несчастной. А на рыжем, истощенном папе — алая майка, как у спортсмена, — яркое пятно, которое как бы обнаруживает, ловит его, старающегося быть в доме незаметным и при первой возможности сбежать по своим делам.

Словом, как видит читатель, молодой режиссер тяготеет к эксцентрике с ее внешней неправдоподобностью, за которой, однако, также предполагается некий серьезный пласт реальности. В «Красном петухе плимутроке» события в семье Валькн, где материальное благополучие на виду, а все живут сами по себе, могли бы послужить основанием для серьезной психологической драмы. Но Беликов преломил все недоразумения через детское восприятие с его постоянным ожиданием праздника, с его неистребимой верой, что все образуется, не может не образоваться, ведь неправильно, чтобы жизнь была людям не в радость, а в тяготу.

Затея с петухом у Валькн не вышла. Мало того, он отказался от нее принципиально. Оказалось, что тот праздник, который Валька вымечтал в своей душе для всеобщей радости в семье, обернулся болью. Счетовод выучил петуха плясать на раскаленной сковородке. Он ставил петуха на раскаленную сковородку и играл на балалайке.

Вот тебе и радость! Вот тебе и праздник! Вот тебе и мечта о всеобщем благоденствии! И как ни пробует счетовод объяснить Вальке, что «жизнь сложнее», что в ней радость идет рядом с печалью, Валька четко понял: сложность по логике счетовода в том, что радость одним, а другим — печаль. «Петуху-то какая радость, когда его на сковородке поджаривают?!» Нет, улаживать жизнь в своей семье за счет петуха Валька решительно не желает. Пусть теперь папа и мама сами разбираются в своих делах, пусть они сами поймут, что и почему у них не получается в жизни. Тогда, возможно, они и не станут мешать пустяки с главным, с тем, что должно определять основное содержание всей их жизни.

Первый фильм Михаила Беликова с его отчетливой условностью — как бы притчевое вступление ко второму, ключ от содержания и формы, которыми решаются оба фильма. Действие второй картины — «На короткой волне» — происходит на стройке, герой ее — рабочий парень. Во всем этом фильме есть та же грустно-комедийная нота «приглядывания» идеала и реальности друг к другу, приглядывания и прилаживания, иногда веселого, иногда драматичного, какая впервые прозвучала в «Красном петухе плимутроке».

У фильмов Беликова точные начала. В них тугой, пружинный завод, который потом постепенно «раскручивается» в течение всего фильма. В начале «Красного петуха» по небольшому холмистому склону один за другим спускаются к объективу камеры все действующие лица, спускаются как бы к камере фотографа, которая «щелкает» их на семейное фото: это папа, это мама, это бабушка, это Митька, а

это красный петух. Так сказать, семейный портрет на пленэре. Валькина главная мечта. Все вместе, и все смотрят радостно.

Фильм «На короткой волне» начинается так же точно и с таким же образным лаконизмом. Утро. Тишина. В казарме молодой солдат бреется перед умывальником с зеркалом, тщательно приводит себя в порядок. В его глазах то напряженно-уверенное ожидание, какое бывает, когда предвидение становится почти расчетом, твердой уверенностью: сегодня случится чудо. Может быть, даже очень скоро. Прямо сейчас.

Эти кадры монтируются параллельно с кадрами плаца за окном казармы, по которому в полной экранной тишине вышагивает военный оркестр. А потом мы видим: солдат побрился, подошел к окну, взмахнул рукой и... оркестр грянул музыку, словно почувствовав в солдате истинного дирижера сегодняшнего счастливого утра.

Итак — ура! Жизнь принадлежит нам. Посмотрим же, какие она приносит нам сюрпризы... И под эту же маршевую музыку, но уже за кадром, демобилизованный из армии Громов размашистым, легким шагом шагает по взрытой глине стандартного микрорайона, как молодой бог по еще не возделанной земле.

Тут точность монтажного сопоставления — в точной передаче внутреннего состояния героя, в соотношении изображения и звука, подготовленной тишины и осмысленной неожиданности вступления оркестра — ведь музыка звучит для героя по мановению его руки. Все это эпизоды высокого режиссерского класса. В них и юмор, и лаконизм, и психологическая емкость, и точное введение в характер героя. Помните, как у Глеба Панфилова в «Прошу слова», когда на экран вдруг напористо врывается «Танго-Сильва»...

Итак, демобилизованный Громов, 53-го года рождения, холостой, взысканий не имевший, шагает размашистым шагом по еще ожидающей человеческих рук земле. С гитарой, с бутылкой шампанского, с цветами. В общем, шагает «с песней по жизни». И видно — ему есть куда торопиться. Вот он стучит в дверь, прячется, как положено в любовных играх. Но когда дверь открывается, на пороге появляется заспанная, лохматая, разомлевшая, как мы догадываемся, не от счастья видеть Громова, молодая женщина. Громов, который принес ей подарки, а главное — себя в качестве главного подарка, осторожно начинает с ней разговор: — Почему не приглашаешь? — Спят. — Кто? — Муж. — Чей? — Мой. — А где ты его взяла? — В автобусе познакомились. — Когда? — Три дня назад. — Так ты же его... совсем не знаешь. — Я его чувствую. Хорошие люди всегда видны. — А я ведь любил тебя...

Вот тебе и раз! Счастливо, нечего сказать, началось утро. Вот тебе и удачливый парень с гитарой, шампанским и цветами...

Это первый щелчок по носу, который дает Громову жизнь. Дальше — больше. Жизнь оказывается сплошной неожиданностью, поначалу непостижимой для праздничного состояния его ума. Она ведь всвсе не собирается стелиться к его ногам, как скатерть-самобранка. И нет в ней той заветной ясности, к которой он готовился и которая есть в его молодой душе.

Жизнь оказалась сложнее ожиданий. В ней как-то все перепуталось, и хорошее и плохое... «Но ты, художник, твердо веруй в начала и концы. Ты знай, где стережет нас · ад пль рай»... И Николай Громов, которого, по правде говоря, не так легко сбить с толку, начинает жить дальше. Он поступает работать на стройку и тут обнаруживает, что прораб, которого Громов сначала посчитал порядочным человеком, даже страдальцем за справедливость, — просто жулик. Можно сказать, идеологически вредный жулик, потому что он не просто ворует, а еще и висит в стенгазете как передовой мастер — уж так он ловок, бесстыж и растленен. Громов открывает и то, что некоторые рабочие не только знают о воровстве на стройке, но и сами приворовывают потихоньку, другие же отмалчиваются, не вмешиваются. Приспособились, примирились. А иные строят на фоне общей стройки свою маленькую стройку — парничок, сарайчик, домик. И выходит, что Громов — человек, которому больше всех надо. А ему вовсе не больше всех надо. Ему хочется только того, что представляется ему таким естественным: любовь — до гроба, работа —

до седьмого пота, справедливость — на каждом шагу. Ворюге же — в морду, долой его с поля, как сорняк. А в жизни, оказывается, все сложнее — и любовь, и справедливость, и порядочность. И расположение товарищей и истинная общественная нравственность — ничто не дается в ней как подарок, как нечто само собой разумеющееся. За все в ней надо бороться. Ведь жизнь не «всеобщая гармония». В ней нужно суметь различить, а потом и отмыть золото от песка. А это тяжелая работа. Работа не на раз: «пришел, увидел, победил». Работа эта — на всю жизнь.

Можно, конечно, сказать себе, что раз жизнь не соответствует ожиданиям, ее лучше было бы чем-нибудь «заменить». Найти, например, какое-нибудь хобби — как заменитель жизни. Вот Громов, например, радиолюбитель. Интересуется еще и звездным небом, сигналами, которые посылают радиолюбители друг другу под красивыми кодовыми названиями, «ромашка», скажем, или «зубр». Громов вообще готов ко всякой романтике. Он ждет: вдруг кто-нибудь позовет его, вдруг он кому станет очень-очень нужен. Или кто-то попадет в большую беду, а он, Громов, прилетит-приедет и выручит того несчастного. Все это Громов докладывает в общежитии строителей милой, застенчивой молодой женщине Рите, которая влюблена в него, но Громов ее *не видит* — слишком уж она реальна и мечтать о ней нет никакой возможности. А она каждый день совершает на велосипеде поездки издалека, только чтобы побыть с ним рядом...

Все это рассказано в картине весело, умно, с ненавязчивым и тонким юмором. Что вовсе не означает, увы, что фильмы Беликова — и первый и второй — во всем находятся на уровне исходного замысла, равны ему по исполнению. Начала в них изобретательней, чем финалы, экран не распутывает тех узлов, которые завязались в экспозициях. Так, «Красный петух плимутрок» заканчивается той же семейной фотографией, что в начале фильма, но теперь уже — как воплощение обретенной реальности. «Бабушка все-таки переехала к нам», — сообщает за кадром Валькин голос... Но почему так случилось — неизвестно. И хотя зритель видит: все теперь в Валькином доме в порядке, как и когда этот порядок был наведен, узнать ему не дано.

В финале картины «На короткой волне» рабочий Громов не подает руки прорабу Шидловскому как недостойному человеку. Только сомневаюсь, такого ли «удара» заслуживал Шидловский. Он-то, наверное, и без громовских рукопожатий проживет. Его страшит другое, тот финал, какой ждет подобных типов в жизни. Но пока подлинного глубокого разрешения конфликта в фильме нет.

Поднимая чрезвычайно важные вопросы — о соотношении в душе человека романтического и реального, идеального и практического, априорной моральной категоричности и умения непредвзято видеть и изменять жизнь, которая действительно взывает к такой категоричности и все-таки на деле всегда «сложнее», фильмы Беликова в итоге сводят разговор к недомолвкам. То предлагают слишком поспешный и неоправданный «хэппи-энд», то обрастают второстепенными сюжетными линиями, которые переносят центр тяжести в другую сторону, смещают конфликт, отводят начатый разговор от его основного русла.

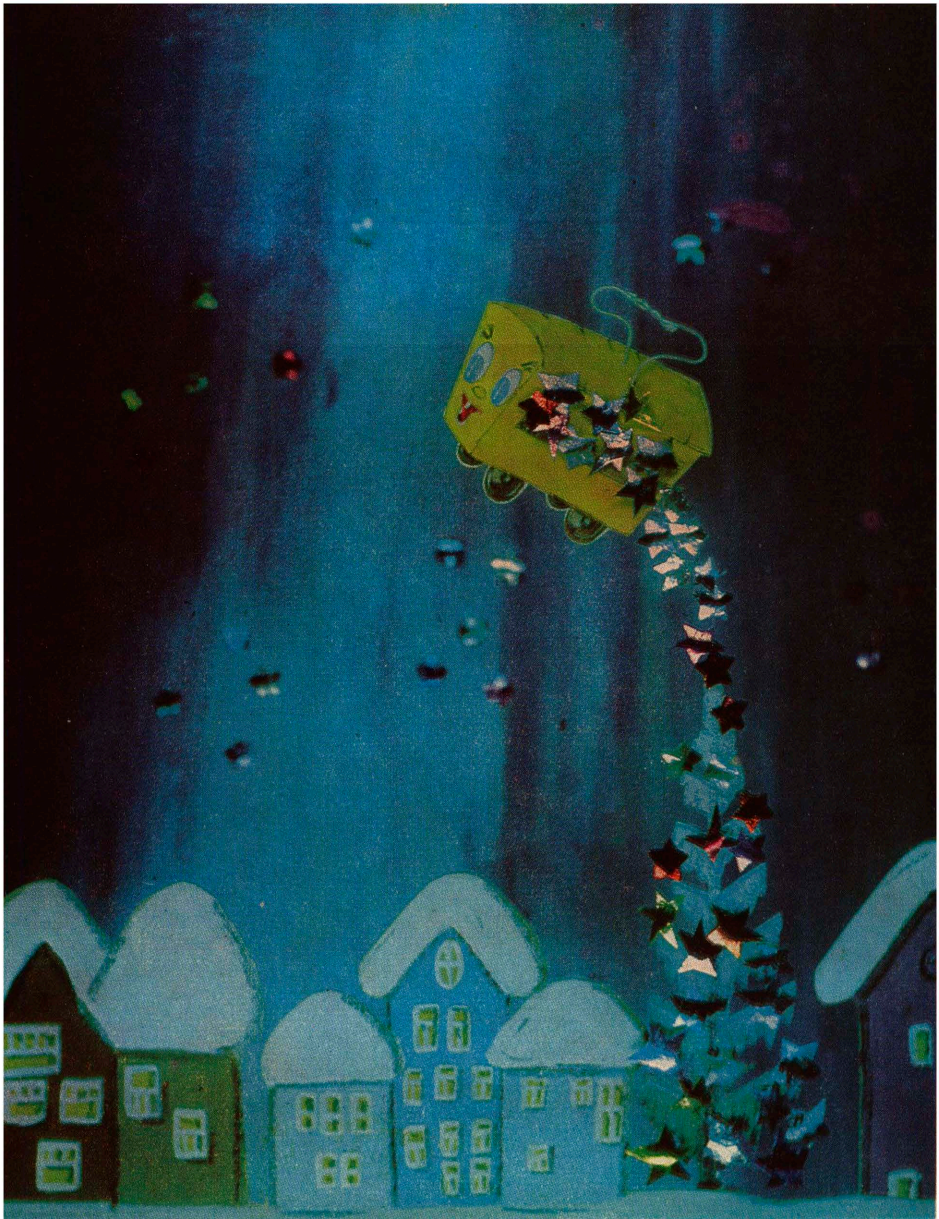
К тому же в фильмах молодого режиссера много актерских неудач, что, естественно, не позволяет нам в полную эмоциональную силу оценить и пережить перипетии, в которые попадают герои, вместе с ним извлечь те или иные серьезные жизненные уроки из случившегося.

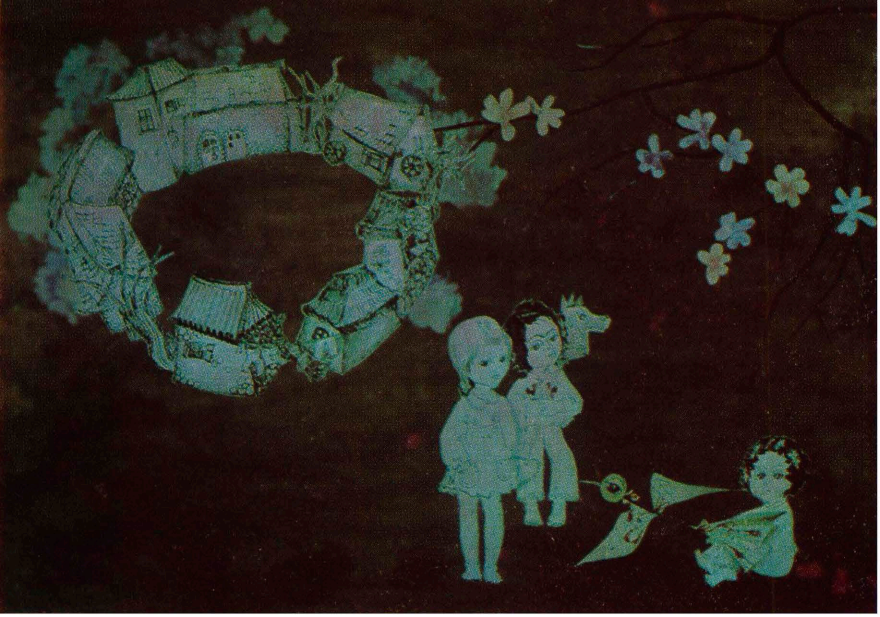
Мальчик из «Красного петуха» слишком вял, комнатно-интеллигентен и, увы, монотонен. Громов («На короткой волне») вызывает сомнения уже своими типажными, портретными данными: скуластое, крепкое лицо, упругая стать обещают героя совсем другого склада, другой судьбы. Это «корневой» мужик, сметливый, бойкий, сугубо земной. В нем совсем нет той незащищенности, того юношеского идеализма, на которых строится комедия. Поэтому создается впечатление, что герою не чувства реальности, а как бы ума не хватает. Словом, замысел тут очень уж не сходится с исполнением, с тем, как он, этот замысел, реализовался в актере.

Пионермультфильмстудия «Флоричика»

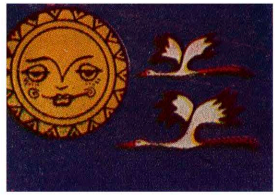
Художественные руководители
В. и И. Барбэ

«Добрый трамвайчик»





«Аистенок в клеточку»

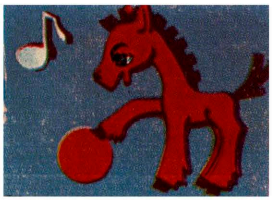


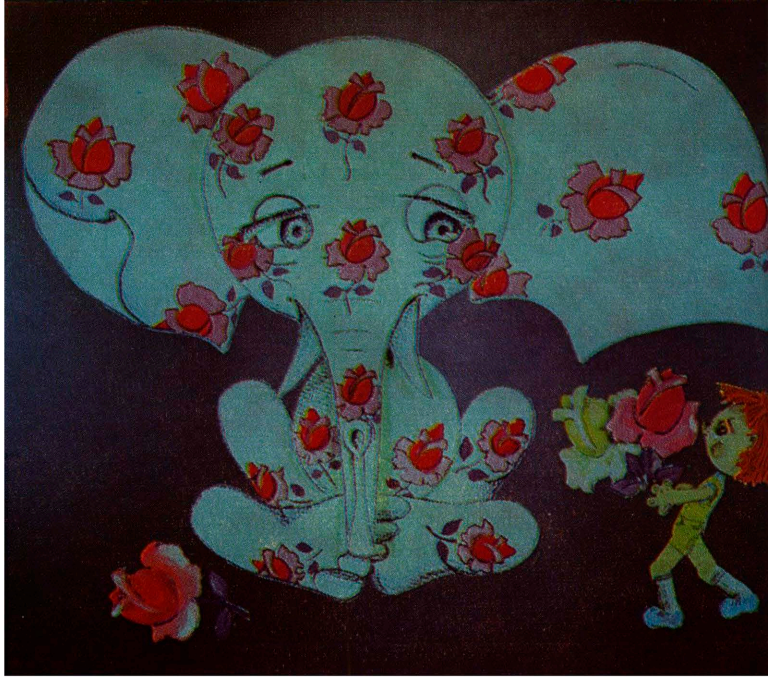
«В лесу родилась елочка»

«Не обижайте пони»

«Крошечка-хаврошечка»

«Я назову тебя Доминик»





Флоричонок Лида Ткачук на фоне афиш

Тем не менее фильмы Беликова, как мы старались показать, отличают и серьезная мысль и мастерство, во многих эпизодах и сценах очень даже ощутимое. Ясно и другое: что режиссеру есть что сказать, его устремления опираются на четкую нравственную позицию. Все это заставляет верить в художника, в его будущее.

●

«Там вдали, за рекой» — так называется первый фильм Михаила Ильенко. Это строка из известной песни о юном комсомольце, погибшем «на той далекой, на гражданской». В основе содержания песни — истинная драма, в характере ее — лиризм, навеянный памятью о далекой, как сон, юности. «Он упал возле ног вороного коня и закрыл свои карие очи, ты, конек вороной, передай, дорогой, что я честно погиб за рабочих».

«Там вдали, за рекой»... Здесь и щемящая удаленность времени, и его высокая романтика, в которой кроется что-то невыразимо прекрасное. Поэзия этой строки — одна из составных частей поэзии фильма Михаила Ильенко, фильма о давно ушедшем, но незабываемом времени, о тех, кто были мальчишками в двадцатых годах, о собственной юности. О прошлом, в котором часть лирического мира автора: «Это было с бойцами или страной, или в сердце было моем»...

В отличие от песни фильм Ильенко не грустный. Он не только о смерти комсомольца — о его бессмертии. Он не только лирический, но и эпический. Лента сделана в традициях народного фольклора, когда герой не умирает, не может умереть. С интонациями возвышенными поэтому соседствуют в нем интонации веселые, озорные. Романтико-ироническая система позволяет показать героя с разных сторон, подчеркнуть его человеческую ценность для современности и обнаружить вместе с тем его исторический облик, ту «железность», к какой самозабвенно, не желея себя, стремится юный Федор Панько.

Картина сделана, как открыто условное зрелище, по принципу коротких ударных аттракционов, в которых в центре неизменно главный герой, паренек Федор Панько. Фабульная основа фильма — приключенческая: юный герой гражданской войны Федор Панько приходит в родное село и в составе имеющихся здесь «сознательных сил» помогает артели строить новую жизнь, а главное — отбиваться от банды некоего Таракана, который прежде был помещиком в здешних местах, а теперь среди бела дня убивает советских людей.

Событий много, они находят одно на другое в подчас суетливом и, надо сказать, не очень четком монтаже. Даже для иронического фильма они развиваются порой слишком легковесно. Внутри приключений нет достаточной меры достоверности, и ход событий становится из-за этого иногда неправдоподобно неожиданным: не успеваешь оглянуться, а щупловатый Федор Панько уже уговорил, а то и связал здоровенного детину из банды Таракана.

Правда, этому можно найти свое объяснение. Режиссера интересует герой, а не события, и он как бы торопится поскорее их прокрутить, чтобы выйти к их осмыслению. Поэтому в монтаже очевидны два приема — бойкость событийных кусков и длинная «паузность» кусков внесобытийных.

Вот Федор Панько появляется на экране еще до начала действия фильма, до титров, словно выплывая из теплого сна — празднично убранный, в белой рубашке в мелкий рисунок, аккуратно причесанный, подпоясанный, с детским леденцом-петушком в руке. Такой славный крестьянский мальчик, приготовившийся к празднику. Но этот его портрет — ниоткуда. Во всяком случае, не из этого фильма. Это как бы р е с т а в р и р о в а н н ы й портрет, с которого смыты слои временны́х напластований. «Исходящее» лицо героя. Мальчишка — и все тут.

А затем мы видим Федора уже в качестве действующего лица. Тут Федор Панько — в выцветшей красноармейской гимнастерке, в фуражке с алой звездочкой, в драных башмаках. Идет по летней сельской улице четким парадным шагом, как на Красной площади, поднимая своими драными башмаками облака пыли. Он только что вернулся с фронта, и это его первый — форсистый — проход по селу, чтобы все видели, какой он, герой войны.

В такой двойственности отношения к герою — вся стилистика фильма. Федор Панько

ведь и вправду герой войны. А с другой стороны, он — важничающий в сознании своих боевых заслуг мальчишка. На этой грани — «всерьез-невсерьез» — строится весь фильм, в котором настоящее переплетается с условным зрелищем, с обманной игрой фантазии героя и... постановщика. Источник же такой эстетической структуры надо искать во взгляде режиссера на Федора Панько: как на героя и на мальчишку, как на действующее лицо высокой народной драмы и на героя — метафору бессмертия. «Потому что на войне, хоть и вправду стреляют, не для Леньки сырая земля»...

Федор Панько всегда строг, важен, без улыбки, как подобает взрослому мужчине. «У нас, у мужчин», — веско говорит он. За него улыбается автор. Федор «пылит» на улице, а в кустах мы видим дуло пистолета. Конечно, пугаемся. Но, оказывается, это «пугач» еще одного мальчишки, оружие нестрашное, ненастоящее. Зато потом, когда на площади перед крестьянами выступает красноармеец и в кустах вновь появляется дуло пистолета, а мы уже спокойны, пистолет и вправду стреляет. Смешное тут не соседствует с героическим, а перерастает в него.

Михаил Ильенко рассказывает о Федоре Панько как бы с исторической дистанции, с позиции человека, который уже знает, что «наши победят». Он смотрит на героя издалека, из другого времени, но смотрит с любовью, и чувство это дает ему право быть и лиричным и насмешливым. Он знает, что герой его нарочито театрализованного зрелища — тем не менее подлинный, как герой народного театра, с его клюквенным соком и настоящими слезами зрителей.

Когда командира Сахно во время его сватовства к девушке сжигают в хате, где происходило сватовство, и деревянные резные коньки на крыше становятся алыми от бушующего внутри дома огня — это романтическая драма. «И боец молодой вдруг поник головой, комсомольское сердце пробито...» А когда пушка Федора Панько, наведенная на бандитов, не стреляет и, чтобы хоть чем-нибудь им досадить, он разыгрывает перед на минуту обалдевшими бандитами фокусы в стиле добротного балагана — это народный лубок.

Первый фильм Ильенко — это еще пестрая система различных образных средств: народного театра, немой комедии аттракционов, поэтического кино двадцатых годов, еще каких-то ингредиентов, через которые он и проявляет свое отношение к прошлому. Отношение современного человека к системе вечных ценностей нашего общества: к героике, к подвигу. Отношение, полное любви и мягкой, чуть насмешливой улыбки, смягчающей и «остраняющей» восхищение и нежность.

Герой Ильенко — старый герой нашего искусства, который остается молодым благодаря сегодняшнему взгляду на него художника. Можно сказать, что режиссер снимает с героя шелуху «старой формы», старых штампов, чтобы сделать его своим для нынешних юных, задиристых и ироничных, все повидавших на своем коротком веку и во всем искушенных.

Все, что касается зрительной стороны кинематографа, дано Михаилу Ильенко щедрой мерой. В нем есть свобода владения различными киносредствами, свобода художника, которому многое подвластно. Умеет он работать и с актером, его Федор Панько (В. Шпулейко) — большая творческая удача, столь же актерская, сколь и режиссерская. Крупно, сочно, неформально видит Ильенко и актерскую массовку, не фоновую, а всегда живую и разноликую. Гораздо хуже обстоит дело со звуковой партитурой фильма, где чувствуется неряшливость в использовании музыки, шумов, где режиссер подчас проявляет явную «глухоту» к тому, что сопровождает изобразительный ряд его фильма.

Интерес Ильенко к разным формам искусства как к способу познания человека — одна из главных особенностей его как художника. Он как бы испытывает разные эстетические системы, чтобы через них проявить свою. Но на этом пути скрыты и многие опасности. Главная же опасность в том, что, исследуя внутренние возможности искусства, молодой режиссер еще не приступил к исследованию искусством жизни. В его фильмах при всей изобретательности есть поэтому ощущение «постановочности», чего-то ненастоящего, слышатся чужие голоса. Это касается и второй его картины — «Сапоги всмятку», снятой по ранним рассказам Чехова.

Не удивительно, что Михаил Ильенко пришел именно к этим чеховским рассказам — о театральном быте. Атмосфера лицедейства ему близка. Тема искусства как поведения — тоже.

Сценарий фильма «Сапоги всмятку» составлен из нескольких ранних рассказов Чехова об актерах, о театре. Сюда вошли «Сапоги», «Лебединая песня», «После бенефиса», «Актерская гибель», некоторые другие. Все эти рассказы, как и разных героев-актеров, в них выведенных, Ильенко объединил в одном образе пожилого артиста Василиска Африканыча Блистанова (роль эту исполняет Борис Андреев) и одной темой — гибели таланта. Блистанов в фильме проживает неделю (с понедельника до воскресенья) и в эту неделю обнаруживает, что загубил свое дарование, что стал «рабом чужой праздности», что его искусство давно уже не святое, а низкое и пошлое. Осознав это, Блистанов заболевает, вспоминает Вязьму, «где у него родина», порывается туда уехать. Он близок к смерти, но и смерть приходит к нему под знаком «эффектности и экспрессии». Поэтому, нарушив слезливую панихиду, Блистанов вдруг потрясает публику, собравшуюся его хоронить, своим неожиданным воскресением, оглушительным голосом и огромностью страстей, пьяным диалогом со священником, пришедшим его отпевать: «Только экспресии побольше, не жалей ее, экспрессию!»

Если исключить — в силу его «адюльтерности» — рассказ «Сапоги», явно не годящийся для героя-старика и включенный в композицию по недоразумению, то экранное соединение остальных чеховских новелл в одно целое выявляет, по-моему, глубокое и верное понимание режиссером поставленной перед собой сложной творческой проблемы. В фильме Ильенко все рассказы служат одной мысли, объединяются вокруг одной стержневой темы. Для Василиска Африканыча Блистанова ведь существует возвышенное, святое, облагораживающее искусство, ни в коем случае не похожее на жизнь. Но этот-то «зазор» между действительностью и искусством, исповедуемый актером как программа, и служит источником пошлости провинциального трагика.

Блистанов говорит о высоком искусстве, но не замечает в театре единственно талантливого человека — суфлера. «Ты человек бесталанный, но тоже не бесполезный», — говорит Блистанов суфлеру. А суфлер (отличная работа В. Носика) от безволия и привычки быть — для себя и для всех — маленьким бесталанным человечком только согласно кивает головой.

Блистанов говорит о возвышенном искусстве, а сам, ни на секунду не усомнившись в нравственности своего поступка, порет ремнем мальчишку-гимназиста, которого прислала к нему для этой цели двоюродная сестра, «добрейшей души женщина».

Вслед за Чеховым Михаил Ильенко обнаруживает пустоту, бесчестие, стыд искусства, когда оно мнит себя стоящим над жизнью, почитает «возвышение» над действительностью неотъемлемой своей прерогативой. Для такого искусства жизнь — нечто второсортное, низменное, скучное. Она «недостойна искусства». Вот и публика не любит, когда «про жизнь»: про жизнь она и сама каждый день видит. Нет, ты подай ей исключительное, небывалое, ты уведи ее от жизни. Дай ей наслаждение от необычного и возвышенного.

Так и ведется — на сцене возвышенный «Гамлет», а в жизни рабская униженность, какую потом уже никакой силой искусства не преодолеешь. На сцене — кипящие страсти, преувеличенные потрясения, а в жизни — стакан водки и кислая капуста. В жизни невежество, грубость, хамство, демагогия, а в искусстве — гремучие монологи и эффектная смерть «под занавес». Так рвутся все связи между искусством и жизнью, реальным поведением человека. И «возвышенность» искусства оборачивается низменностью его дел. Разрыв духовного и реального отрезает пути к внутреннему развитию человека и общества.

Как только искусство обрекает себя на удаленность от жизни, отворачивается от ее серьезных проблем, от ее «болевых порогов», оно становится мертвым, бессмысленным, провинциальным и даже чем-то нравственно постыдным. Гибель таланта в фильме — это и есть следствие подобного «зазора» между реальным и идеальным, неумения различать правду и ложь, грубую подделку под жизнь.

Не случайно торжественная черная «с кровавым подбоем» мантия провинциального трагика проходит через весь фильм Михаила Ильенко как образ «возвышенного» искусства. Она на актере постоянно и повсюду — на улицах, в ресторане местного вокзала, в гримерной, в бушующем море, где актер, стоя по колено в воде, вдалбливает священнику идею «священности» искусства; во время исполнения в спектакле тени отца Гамлета и даже в обшарпанном, неряшливом гостиничном номере, где живет актер. Она жалка, неприлична, эта торжественная мантия, особенно рядом с ночным горшком под кроватью актера. Ироническую тему, заявленную в этой метафоре, режиссер демонстрирует, может быть, слишком фарсово, но зато наглядно, сочно, крупно. Уродливые крайности бытия искусства, бытия актера в убогих условиях мещанской повседневности — вот тема этого образа, этой метафоры, вводящей зрителя в ироническую противоречивость образа самого Василиска Африканыча Блистанова.

Так вскрывается в фильме «Сапоги всмятку» едва ли не корневая чеховская тема, обретающая в трактовке режиссера остросовременное звучание — об отношении искусства и жизни, о необходимости их взаимопроникновения, сращивания, взаимообогащения.

Однако фильм, как мне кажется, слишком уж откровенно декорирован в соответствии с представлениями провинциального трагика. Почти полное отсутствие натурных съемок, грубая аляповатость вокзального ресторана, комната актера с броскими деталями обстановки, образ «свалки» театрального «классического» хламья за кулисами как образ старения искусства — все это дано подчас без ощущения того самого «зазора» между миром героя и взглядом на него автора, на необходимости которого настаивает фильм. Во всяком случае, эта перегруженность не оставляет места для рассмотрения реального образа жизни провинциального города и провинциального театра, наверное, более убогого, менее «декоративно-атрибутивного», чем получилось на экране.

Да и в самом трагике Блистанове, интересно, остродраматично сыгранном Борисом Андреевым, заметно такое форсирование страстей — без необходимых перепадов к внутренней тишине, к растерянности перед открывшейся ему на время новой реальностью, — которое придает самому фильму определенную театральность.

Так зрелищность фильма, становясь самоценной, скрывает те проявления человеческой реальности, о необходимости воплощения которых и говорит фильм, в целом интересный и самобытный.

●

Мы рассмотрели шесть картин, поставленных в последнее время на Киевской студии имени Довженко тремя молодыми режиссерами, которые, несомненно, являются надеждой не только украинской кинематографии, но и всего советского кино. Режиссеры эти не просто «ставят фильмы», а говорят «от первого лица», имеют свой художнический почерк.

Однако из шести картин только один фильм — «На короткой волне» Михаила Беликова — о современной жизни в формах самой жизни. Остальные — это либо фильмы притчевого характера, как «Красный петух плимутрок», либо экранизации классики.

Экранизация, как известно, дело почтенное и уважаемое. Однако не есть ли преимущественное обращение к ней молодых режиссеров, которые, казалось бы, должны искать своего героя в окружающей действительности, воплощая на экране свои непосредственные наблюдения и выводы, тоже своего рода дань «старым формам»? Не становятся ли сегодня для молодых и Чехов и Тургенев, при всей современности их нравственного мира, не только современниками, но и «чистыми классиками»?

Тургеневские, чеховские традиции для нашего искусства закономерны и необратимы. Но все-таки не самая ли главная наша традиция — изображение реальной жизни с ее реальными проблемами, во всей ее неповторимости и сложности?

Г. Прожико

Мы — молодая гвардия...

Эпизод из истории творческой взаимосвязи кино и комсомола

Давайте заглядывать чаще в архивы и фильмотеки! Перед нами откроется не только хроникальный материал, который мы можем использовать в своих лентах. Фильмы прошлых лет — произведения высокого гражданственного звучания, школа художнической ответственности и профессионального мастерства, яркие свидетельства тесной связи документального кино с жизнью страны. Многие из них ничуть не устарели и украсили бы наш сегодняшний репертуар, став для молодых зрителей подлинным открытием. Один из таких документальных фильмов — «КШЭ» (1932), пример смелого обращения кинодокументалистики к современной теме, яркий художественный эксперимент.

Картина была посвящена комсомолу и создавалась с его помощью. Первоначальный замысел был предложен Центральным Комитетом ВЛКСМ и послужил основой для сценария Э. Шуб. В составлении сценарного плана принимали участие академик А. Иоффе и профессор В. Чернышев. План был обсужден и одобрен экономическим сектором ЦК ВЛКСМ с участием представителей электрошефских бригад Москвы. На каждой стройке и заводе съемочная группа работала в тесном контакте с местными комитетами комсомола.

Фильм «КШЭ» («Комсомол — шеф электрификации») был посвящен остроактуальной в начале 30-х годов теме гидроэнергостроек и отобразил трудовой героизм молодежи, ударно работавшей на них.

Фильм переносит зрителей из цехов электролампового завода в Ленинград, в огромные цехи-ангары, где собираются турбины, из далеких горных ущелий Армении, где сооружалась Дзорагэс, к днепровским порогам. уже перерезанным плотиной Днепрогэса, из атмосферы праздничных митингов в тишину лабораторий ученых-энергетиков.

Время молодого энтузиазма первой пятилетки, яростной самоотдачи в труде, бешеного азарта в преодолении технической отсталости, время, звенящее радостью трудовых побед, запечатлелось в картине Э. Шуб. Вслед за поэтом она могла бы сказать: «Это было с бойцами или страной, или в сердце было моем». События, о которых рассказал фильм, были не просто зафиксированы — они были прожиты и пережиты авторами картины вместе с ее героями. Э. Шуб и ее соратники ощущали и осознавали себя не свидетелями, а реальными участниками трудовых свершений народа.

Пусть сопровождает нас в рассказе об этой картине сама Эсфирь Ильинична Шуб. «Я действительно сделала, должно быть, автобиографическую вещь» [1],— призналась она в ходе обсуждения картины кинематографической общественностью.

В этом отношении съемочная группа «КШЭ» не была исключением. Именно в начале 30-х годов советские документалисты окунаются в самую гущу жизни. Вслед за журналистами они создают на важнейших стройках пятилетки выездные редакции, кинопоезда. Цель их — оперативная кинопублицистика: конкретная помощь строительству и производству, пропаганда передового опыта, бичевание недостатков.

Э. Шуб также использовала оперативные возможности киножурналистики. Съемочная груп-

[1] «Кино», 4 января 1933 г.

па подписала договор с электрошефской секцией комсомола Днепростроя. По этому договору киногруппа взяла на себя обязательство: снимая на ленинградских заводах, всячески содействовать быстрейшему выполнению заказа на турбины и генераторы. Группа свои обязанности выполнила. В день открытия днепровского гиганта Э. Шуб и ее группа могли считать, что и они внесли свою долю в успешное завершение стройки. Может быть, поэтому Э. Шуб назвала свою ленту «автобиографической вещью».

Сегодня «ҚШЭ» открывает нам не только с о б ы т и я далеких 30-х годов, но и тонко передает удивительную а т м о с ф е р у времени. Впоследствии Э. Шуб нередко упрекали в пристрастии к митингам, концертам в цехах. Это несправедливо. Ибо, создавая «ҚШЭ», Э. Шуб стремилась передать и такую реалию времени, как приподнятое настроение повседневного трудового праздника.

Страна-стройка набирала темпы: вставали первые заводы и комбинаты, появились первые советские автомобили, поднимались первые электростанции. У всех на устах были слова Ленина: «Коммунизм есть советская власть плюс электрификация всей страны». И первенцы электрификации воспринимались уже как реальные посланцы прекрасного коммунистического будущего.

Рассказывая о гигантских энергостройках тех лет, картина раскрывает социальное содержание того грандиозного процесса, который назывался одним словом — «электрификация». Оттого так точно и полно автору удалось передать атмосферу эпохи.

«Художественный документальный фильм — это чисто советское явление. Он возник из страстного желания запечатлеть на пленке нашу героическую действительность, новые общественные явления, реально действующих людей нашей великой Родины, грозные выступления масс против врагов, торжество наших побед — и сделать это, не инсценируя, а снимая куски подлинной жизни» [2].

[2] Э. Ш у б. Жизнь моя — кинематограф. М., «Искусство», 1972, стр. 296.

В биографии режиссера картина «ҚШЭ» была этапной. Опытный и известный документалист, Э. Шуб здесь впервые столкнулась с новым материалом и с новой формой работы. За спиной у нее были блестящие исторические полотна, смонтированные из старой хроники: «Падение династии Романовых», «Россия Николая II и Лев Толстой», «Великий путь». В работе над этой трилогией родился не только великолепный режиссер с отточенным монтажным мастерством, но и своеобразный документалист со своей концепцией документального фильма.

Э. Шуб всегда интересовали историческое содержание кадра, конкретная география и время снятых событий. Она пристально вглядывалась в старые кадры и, складывая их в новую смысловую последовательность, старалась донести до зрителей прежде всего содержательность и выразительность самого жизненного факта. Историческая публицистика Э. Шуб агитировала точными и убедительными фактами, данными не описательно, протокольно, а образно, в остром контрасте, сопоставлении, в неожиданном сравнении. Здесь у нее, в отличие от Дзиги Вертова, был свой путь. Для Д. Вертова главным в кадре был его глубинный символический смысл, которым и определяется монтажное сочетание кадров. Э. Шуб монтировала кадры, исходя из запечатленного в них реального, конкретного жизненного содержания.

Аналитический принцип изображения событий прошлого режиссер творчески применила в картине «Сегодня», построенной на современном материале. Не случайно фильм имел подзаголовок «Кинорепортаж 1929—30 годов» А в работе над «ҚШЭ» она впервые сталкивается не с монтажом ранее снятой хроники, а с документальной съемкой, к тому же звуковой.

Трудно ныне представить техническую сложность такой съемки в те годы! Огромный, громоздкий киноаппарат, сложное и капризное звукозаписывающее устройство, слепящие людей осветительные приборы. Кинематографисты не могли быть «невидимками», раствориться в толпе и «подсмотреть» поведение людей. О «скрытой камере» никто не мог и мечтать. Ее

время еще не пришло. Да Э. Шуб и не стремилась маскировать свое присутствие на съемочной площадке. Наоборот, она смело его открывает. Фильм начинается с момента, автобиографического для киногруппы: идет запись музыки и перезапись в тонателье. В кадр попадают и камера, и очаровательный ассистент режиссера Ната Вачнадзе. В других эпизодах мы также видим порой и камеру, и реакцию людей на оператора или на освещение. Таким образом — и это принципиально важно! — создатели фильма становятся его участниками, с которыми общаются его реальные герои.

Э. Шуб увлеченно всматривается в жизненный поток, улавливает нюансы поведения людей, схватывает их характерные черты, формы общения. Она не стремится увеличивать количество снимаемых объектов, сосредоточенно наблюдая за отдельными ситуациями в развитии.

Вот сцена на заводе. К одному из сварщиков подходит американский специалист с переводчицей и дает ему указания. Девушка переводит. Затем сварщик объясняет товарищам суть технологической поправки специалиста. Перед нами разворачивается целая сцена (звуковая!), ситуация которой прослежена в ее реальном развитии.

В другом эпизоде — небольшая бытовая зарисовка на днепровском пляже. Тихо мурлычет модную мелодию патефон. Немудряще развлекаются отдыхающие. И здесь явственно желание режиссера пристальнее вглядеться в людей, посмотреть, как они себя ведут, как общаются. Фонограмма фиксирует реплики бытового разговора.

«Комсомол — шеф электрификации»

Впервые столкнувшись со съемкой живого материала, Э. Шуб и ее оператор В. Солодовников продемонстрировали высокую культуру наблюдения. Это достоинство картины было отмечено сразу же. Так, на обсуждении Г. Козинцев говорил: «Чем замечательна «ҚШЭ»? Прежде всего наблюдательностью, умением выловить из действительности то, что ее характеризует, что является в данном случае решающим» [3]. Подчеркиваем принципиально новаторскую позицию авторов фильма: желание подробно вглядеться в конкретный жизненный пласт, проследить поведение людей во времени, передать на экране микродраматургию реального факта и события. Именно в этом стремлении сделать структурной единицей фильма не отдельный кадр, возможно, не лишенный символического содержания, а сцену, зафиксированную наблюдательной камерой и сохраняющую своеобразие жизненной драматургии и реального ритма, Э. Шуб ощутимо предугадывает важные принципы и художественные решения современного документализма.

«Меня интересовали подлинные люди, ничего не разыгрывающие. Наблюдать за ними. Примечать их поведение, выбирать для съемки такие моменты, какие явились бы их действенной характеристикой, — это было моей радостью, если съемка удавалась, и огорчением, если объектив аппарата тормозил естественное поведение людей. Деятельность этих людей, их участие в общественной жизни, их труд ярче всего говорил о новой эпохе» [4].

Мне часто приходится показывать «ҚШЭ» студентам ВГИКа. Их всегда покоряет искренность героев фильма, их страстность, непосредственность реакций, свобода поведения. 30-е годы смотрят на нас глазами молодых героев ленты, героев созидательного труда, чьими достойными наследниками являются комсомольцы семидесятых.

Режиссер предваряет фильм лозунгом, особенно популярным в то время: «Страна должна знать своих героев». И первой героиней, с которой знакомится зритель, становится Катя Парамонова, работающая на конвейере электролампового завода. Темноволосая улыбчивая девушка, представляя свою бригаду, рассказывает о том, что большинство ее подруг пришли на завод из деревни и первое время осваивать технику им было нелегко, но они в конце концов справились. Ее рассказ сопровождается кадрами конвейера, на котором ловко и уверенно работают молодые, симпатичные девушки. Катя, к которой возвращается камера, предлагает зрителям познакомиться с книгой «Как делаются лампочки», написанной всей бригадой.

В этой сцене открывается удивительно емкий образ молодого человека первой пятилетки, пришедшего в город из деревни, еще не слишком грамотного, но полного ясного сознания своей причастности к общему делу строительства нового мира.

А панорама молодых лиц продолжается. Мы видим озорного электросварщика, без всякой суетливости разговаривающего с американским специалистом, слышим слова бригадира о комсомольцах-сварщиках, вглядываемся в напряженный труд рабочих у огромного генератора Но впереди нас ждет поразительная встреча с комсомольцем Климовым.

На экране разворачивается привычный (для тех лет) ритуал митинга с оркестром, «Интернационалом», транспарантами, ведущим и ораторами. Но интонация выступающих необычна Они говорят не только о задачах момента и не только рапортуют о завершении работы, но и прямо заявляют о прорыве, который привел к длительной задержке турбины для Днепрогэса. Здесь и получает слово комсомолец Климов Из толпы под свет прожекторов выдвигается молодой парень в кожанке. Звенящим от волнения голосом он начинает свою речь: «Я хочу сказать вам, каким способом я сюда заехал» Климов — посланец Днепростроя. Он с горечью говорит о том, что турбина запаздывает. Голос его напрягается, взмывает, от волнения в речи парня вдруг появляется украинский акцент. Мы взглядываемся в его одухотворенное лицо, горящие глаза и вспоминаем, что эпизодом раньше видели его у генератора: он нежно смахивал пылинки с махины. Климов завершает свою речь словами о друж-

[3] «Кино», 4 января 1934 г.
[4] Э. Шуб. Крупным планом. М., «Искусство», 1959, стр. 193.

же комсомольцев завода и стройки, об общем деле — строительстве социализма. Слова рождаются у него непросто, но сила их — в необыкновенной, покоряющей искренности. Лицо Климова мелькнет перед нами еще раз в эпизоде Днепростроя. Вновь блеснут горячие светлые глаза, мы узнаем жестко сжатые губы, худые острые скулы. Но неожиданно, увидев знакомую кинокамеру, Климов улыбнется, застенчивая улыбка смягчит острые черты его лица, и зрителю откроется чистая, мальчишеская натура этого парня. И нам, сегодняшним, станет пронзительно ясно, что горячей верой и самоотверженным трудом таких комсомольцев, таких Климовых и двигалась наша Родина из вековой отсталости к социализму, к сегодняшним высотам научно-технического прогресса.

Другого комсомольца — ровесника Климова — мы встречаем на открытии Дзорагэс. Режиссер идет на смелый эксперимент: включает выступления и на русском, и на армянском языке без перевода. И хотя в страстной, клокочущей речи секретаря комсомольской организации стройки понятно лишь слово «электрификация», ее пафос, ее интонация необычайно захватывают. О судьбе этого парнишки с неумелой, но искренней жестикуляцией можно догадаться. Она, вероятно, такова же, как и судьба всех остальных строителей Дзорагэс. О них увлеченно рассказывает в выступлении с экрана Мариэтта Шагинян.

Фильм ведет нас дальше. Рядом с гортанной армянской речью звучит плавная украинская. Ударник Днепростроя Дудник мягко и обыденно рассказывает о своем рекорде.

Мы часто пишем о своеволии документального материала, о его способности в разных контекстах открывать каждый раз новое, скрытое содержание, имея в виду, как правило, монтажные контексты. Но документальный материал заново меняется и потому, что другие поколения видят его глазами иного времени: вступают в силу законы исторически обусловленного восприятия. Картина «КШЭ» сегодня привлекает нас прежде всего галереей выразительных лиц молодежи 30-х годов.

Э. Шуб фильмом «КШЭ» ответила на потребность увидеть на документальном экране реальную повседневность и активных участников социалистического строительства в реальных условиях их трудовой деятельности. Тогда, 45 лет назад, Э. Шуб одна из первых сознательно сосредоточила свой интерес на человеческом характере. После «КШЭ» она с Б. Лапиным написала интересный сценарий «Женщины» («Четыре женщины»). Задачей задуманного фильма было создание документальных портретов современниц. Авторы решили выявить личностные особенности героинь, раскрыть их индивидуальности. Э. Шуб писала тогда: «Мое глубокое убеждение, что индивидуальный герой может быть темой неигровой фильмы» [5]. Это был новаторский замысел, к сожалению, не обретший экранную жизнь. Но и тот уровень раскрытия реальных героев, который Э. Шуб демонстрирует в «КШЭ», произвел на современников сильнейшее впечатление. На первом обсуждении фильма режиссер А. Мачерет сказал, что после просмотра «КШЭ» ему было стыдно за некоторых своих персонажей в картине «Дела и люди» [6].

А вот какую телеграмму после просмотра картины послал С. Эйзенштейн: «Поздравляю великолепной звуко-зрительной творческой победой в фильме «КШЭ». Сергей Эйзенштейн» [7]. Эта телеграмма, посланная композитору фильма Г. Попову, точно выражает суть достижений съемочной группы в области звука

В трудную пору овладения звуком Э. Шуб и ее соавторы уверенно включают его в систему приемов достоверной фиксации реальности и творческой ее интерпретации. «КШЭ» — подлинно звуковая документальная картина, где смело сочетаются и документальная речь героев, и звуковая картина события, и отдельные шумы и звучания, и музыка, специально написанная композитором. «КШЭ» сегодня не только вполне современен по звуковому решению, но и выглядит более творчески раскованным по сравнению с однообразными (диктор+музыка) звуковыми штампами многих нынешних документальных лент.

---

[5] Э. Шуб. Жизнь моя — кинематограф, стр. 285.
[6] «Кино», 4 января 1933 г.
[7] Цит. по кн.: Э. Шуб. Жизнь моя — кинематограф, стр. 227.

Особенно удивительна та свобода, с какой режиссер вводит в фильм синхронную речь героев. В ленте мы находим (кстати, на два года раньше знаменитой бетонщицы Д. Вертова из «Трех песен о Ленине») интервью Кати Парамоновой, строителя Дудника, писательницы М. Шагинян и других, синхронные сцены митингов на заводе «Электросила», на открытии Днепрогэса и Дзорагэс, диалог американского специалиста и сварщика, достоверную звуковую сцену на пляже, эпизод концерта в цехе с реальной музыкой, репликами, шумами.

Речь героев, документальная, не отредактированная, с неправильностями, разговорными штампами, неумелыми «ораторскими» оборотами, но эмоциональная, живая, незаученная, открытая, передает живую стихию речи того времени.

Высокой оценки заслуживает и монтажная виртуозность Э. Шуб — мастера звуко-зрительного контрапункта. Это тем более поразительно, что в те годы кинематографисты подходили к сочетанию звука и изображения на практике очень робко, гораздо смелее — в пылких теоретических спорах. Э. Шуб свободно монтирует звук и изображение, создавая выразительное динамичное действие, — например, в эпизоде на электроламповом заводе.

Первое знакомство с цехом идет под музыкальное вступление. Интервью с комсомолкой Парамоновой начинается синхронно, а затем звук уходит за кадр и комментирует изображение. К концу мы вновь видим девушку в кадре. И в ответ на ее заключительную реплику: «А теперь посмотрите, как мы работаем», возникает смонтированный под музыку ритмичный эпизод производства лампочек. Так создается необычайно емкая и выразительная звуко-зрительная структура. Нужно по достоинству оценить прозорливость Э. Шуб, сумевшей увидеть перспективы подлинно выразительного использования звука и речи в документальном кино.

Э. Шуб называют «волшебницей монтажного стола». Но, к сожалению, нередко монтажное мастерство понимается лишь как способность к лихой ритмичной «резке» и неожиданным ассоциативным столкновениям. Между тем Шуб всегда была сторонницей точного и ясного монтажного изложения мысли.

«Монтировать документальные фильмы надо п р о с т о и с м ы с л о в о ясно. Зритель должен успеть не только хорошо увидеть людей и события, но и запомнить их. Пусть помнят любители дешевых эффектов монтажа, что монтировать просто и смыслово ясно совсем не легко, а очень трудно. Все должно быть сделано с художественной убедительностью.

Документальный фильм прежде всего должен волновать зрителя, и м о н т а ж — одно из важнейших средств, помогающих это осуществить»[8].

Эмоциональный накал картины, ее приподнятая интонация, о которой мы говорили выше, реализуются в тонко разработанной монтажной партитуре. Монтажная форма фильма передает богатство и органичные переходы настроений — от пафоса будничных дел к праздничной взволнованности торжества.

●

«КШЭ» — значительное явление советского документального кино. В ленте воплотились и высокий талант и активная гражданская, партийная позиция большого художника.

Пафос страны-стройки, народа-созидателя был воплощен в ленте с подлинно высокой страстью и искренностью.

В ходе обсуждения картины сторонники «объективности» документального кино упрекнули режиссера в субъективизме. Э. Шуб ответила: «Может быть, это субъективно, но это моя биография... Наша эпоха так грандиозна, так замечательна и так велика, что нечего бояться, что Шуб снимает сейчас факты и субъективно их монтирует. Субъективизм, лиризм, эта необычайная моя настроенность, мое органичное участие в этой эпохе моими работами; если они будут целеустремленными, тогда я научусь говорить голосом того класса, для которого и вместе с которым я хочу работать»[9].

...Давайте заглядывать чаще в фильмотеки!

---

[8] Э. Шуб. Крупным планом, стр. 189.

[9] Э. Шуб. Жизнь моя — кинематограф, стр. 284—285.

В. Листов

«Кинокомсомол»

Страничка из истории советского кино

История кино далеко еще не открыла всех своих богатств.

Ничто не должно быть забыто!

В двадцатые годы Маяковский назвал нашу страну землей молодости и с удовольствием печатал стихи свои в «Комсомольской правде».

Многие крупные мастера советской сцены вышли из ТРАМов — театров рабочей молодежи.

ЦК комсомола был одним из учредителей кооператива «Пролеткино».

Голоса комсомольцев звучали на партийных совещаниях по литературе, театру, кино...

Список таких фактов можно было бы продолжать бесконечно. Все они, взятые вместе, рисуют картину широкого и плодотворного участия молодежи в становлении нашего искусства; история духовной жизни Страны Советов тесно и неразрывно сплетена с историей комсомола. И чем глубже вникаем мы в мир ранних поисков советских художников, тем полнее раскрываются усилия комсомольцев в строительстве социалистической культуры.

От событий, о которых пойдет речь, нас отделяет уже более полувека...

Летним днем 1924 года в Ростове на Садовой улице случайно встретились два молодых человека. Они давно не виделись, но по комсомольским обычаям того времени не стали тратить слов на приветствия и выяснение личных обстоятельств. Нечто неслыханно новое занимало одного из них, и он сразу обрушил на собеседника серию прямых вопросов, имеющих отношение к делу. Худой, загорелый очкарик, он так кричал, что мирные прохожие на Садовой опасливо оборачивались.

Он носил редкое имя — Мануэль. Мануэль Большинцов. А его собеседником был Михаил Блейман. Он-то и записал потом этот уличный разговор, круто повернувший судьбы обоих. Вот эта запись:

«— Слушай! — сказал Большинцов. — Ты из Москвы?

— Из Ленинграда.

— Все равно! — нетерпеливо прервал он мои объяснения. — Ты не знаешь, как снимают для кино?

— Не знаю. — И я почувствовал себя виноватым.

— Жаль! — Он почесал затылок, приподняв клетчатую кепку. — Понимаешь, театр — ерунда, он отжил. Мы решили театр закрыть и снимать на кино.

(Слова «студия», «фабрика», «ателье» были еще неизвестны.)

— Что ж?! — неуверенно согласился я. — Это интересно.

— А сценарии? Ты не знаешь, как их пишут?

— Знаю, — ответил я с облегчением и пояснил, что мне довелось прочитать сценарий. Это был роман Жюля Ромена «Донароо Тонка», написанный в форме сценария и только что изданный «Всемирной литературой». Прочитав его, я узнал, что сценарии пишутся в настоящем времени, что в них нужно описывать действия людей, а не их помышления, и что место диалога занимают надписи, которые надо выделять крупным шрифтом.

Все это я рассказал Большинцову.

— Вот и хорошо! Значит, ты напишешь сценарий и будешь у нас заведовать литературной частью» [1].

Вот такой уличный, сбивчивый разговор состоялся более полувека назад. Он требует некоторых пояснений личного и общественного свойства.

Прежде всего следует напомнить, что Большинцов и Блейман были друзьями детства — учились в гимназии, да и жили в соседних домах по узкому Казанскому переулку. Они вместе пережили ростовский Февраль и ростовский Октябрь, а затем калейдоскопическую смену властей в городе времен гражданской войны. Но потом пути едва доучившихся гимназистов существенно разошлись. Блейман уехал в Москву, а затем в Ленинград —

[1] «Жизнь в кино. Ветераны о себе и своих товарищах». М., «Искусство», 1971, стр. 258.

М. Ю. Блейман. Фото конца 20-х гг.

учиться дальше, а Большинцов остался в родном городе и, несмотря на свой юный возраст, скоро вырос здесь, выражаясь современным языком, в крупного общественного деятеля: губком партии и губком комсомола доверяют ему важнейшие агитационно-пропагандистские акции среди молодежи.

Из ростовских молодежных студий и кружков тех времен выйдут потом многие известные мастера театра, в том числе Антон Шварц и Евгений Шварц.

Чего только не ставили тогда молодые ростовчане! Кажется, все на свете — от блоковского «Балаганчика» до драм Метерлинка и комедий Мольера. Но сам Большинцов скоро отошел от сценической экзотики, от того, что на его жаргоне называлось «пожарным эстетизмом». В основанном им Комсомольском театре (сокращенно КОТ) должны были идти строго революционные пьесы — лучше всего собственного, комсомольского сочинения. Всемирная пролетарская революция равно поглощала сознание и актеров, и зрителей этого театра, ставившего пламенные, отчасти даже космические агитспектакли, родственные «Мистерии-буфф» Маяковского. Получив в свое полное распоряжение зал в одном из зданий городского парка, где в старое время собирались черносотенцы, Большинцов начал с непритязательного «Комсомольского петрушки», а потом поставил революционную феерию «Комсомольцы на Марсе» — эпизоды межпланетной классовой борьбы, показанные за целый год до экранной протазановской «Аэлиты». Надо ли упоминать, что спектакль шел без занавеса и декораций, по всем правилам тогдашнего театрального авангарда?

Все это подробно, с добрым юмором рассказано в цитированных уже воспоминаниях Михаила Юрьевича Блеймана.

Конечно, на космических агитспектаклях театр не мог существовать долго. Конечно, ростовским комсомольцам скоро стала тесна сценическая коробка. Нота разочарования в «отжившем» театре и прозвучала в отрывочных резких фразах молодого максималиста на Садовой улице.

Но прежде чем вместе с ним произнести слово «кино», нам придется познакомиться с одной весьма прозаической ситуацией и с людьми, на первый взгляд далекими от искусства.

Ростов был одним из тех южных городов, где жизненный уклад времен нэпа отличался самыми резкими контрастами. После аскетической строгости времен «военного коммунизма» шумное, бесцеремонное торгашество выплеснулось на городские улицы, грозя заразить тлетворным мещанским духом всех и вся, включая и быт рабочих окраин. Следовало сдерживать и ограничивать нэпманскую стихию, и у тех, кто был к тому призван, хватало забот. Одной из таких забот несомненно было состояние кинематографа, ежедневно преподносившего публике полный набор низкопробных «переживаний», особенно опасных в среде молодежи.

Недаром же еще в 1922 году XI съезд партии в резолюции «По вопросу о РКСМ» от-

метил то мелкобуржуазное влияние, которому молодежь подвергалась через торгашеский кинематограф и бульварную литературу [2].

Среди многочисленных мер, осуществленных в русле этой резолюции, было ревизионное обследование сферы экрана, предпринятое Северо-Кавказской рабоче-крестьянской инспекцией летом 1925 года. В группу, ведшую это обследование, входили инспектор Боков, актер Грисенко (кстати сказать, сотрудник Большинцова по Комсомольскому театру) и бухгалтер Наурский. Итогом их усилий стал подробный доклад о ростовском кино, составивший вместе с приложениями огромное многостраничное дело, хранящееся ныне в одном из московских архивов [3]. В нем полно и достоверно фиксированы основные интересующие нас события 1923—1925 годов.

Инспекторы включили в ткань отчета не только сухую статистику и бухгалтерские сводки, но и множество творческих материалов — вплоть до заявок на фильмы, либретто сценариев, рецензий, рекламных листовок, учебных программ и многих других документов, позволяющих судить об одной из первых (если не первой!) комсомольских киностудий в нашей стране Тем самым в наших руках оказался абсолютно достоверный комментарий к записанной по памяти беседе Большинцова и Блеймана.

Весьма поучительная находка! Она еще раз свидетельствует, что поиски забытых страниц истории нашего кино нельзя ограничивать одними лишь архивными фондами мастеров экрана — многое существенное хранится и в архивах, казалось бы, посторонних кинематографу. Например, как в данном случае, в фонде рабоче-крестьянской инспекции.

Но раскроем, наконец, обнаруженное нами дело.

Вот как рабкриновский отчет излагает обстоятельства перехода большинцовского коллектива от театра к кинематографу:

М. В. Большинцов. Фото начала 30-х гг.

«В феврале 1923 года была поставлена первая постановка под руководством тов. Большинцова «Комсомольская петрушка».

Рук. этого зрелища т. Большинцов освободил «Петрушку» от ширм, декораций и грима; это и было зародышем Комсомольского театра. В июле месяце 1923 года Большинцов собрал несколько комсомольцев и объяснил всю важность новой работы и принялся за разработку новой постановки «Следопыты»...

К 29 октября 1923 года КОТ'ом была дана первая постановка, имевшая колоссальный успех...

Наряду с постановкой «Следопытов» репетировались «Комсомольцы на Марсе» и «Орлы и стервятники». К февралю 1924 года, в виду затяжного характера «Марса», была принята постановка «Орлы и стервятники».

После достигнутого успеха в инициативной группе КОТ'а зародилась мысль о закреплении этих постановок на фильм...»

---

[2] См.: Одиннадцатый съезд РКП (б). Стенографический отчет. М., 1961, стр. 567.

[3] Центральный государственный архив РСФСР, ф. 406, оп. 12, д. 1179, л. 310—534. Все документы, приводимые далее без ссылок на источник, находятся в этом деле.

Здесь интересно заметить, как маленькая, едва ли не любительская творческая ячейка, практически оторванная от сферы большого искусства, совершенно стихийно повторяет историю мирового кинематографа. Кто не знает, что игровое кино начала века рождалось в съемках театральных спектаклей? Как не вспомнить архаические времена «десятой музы», когда съемочная камера была призвана лишь «консервировать» актерскую игру?

Рождение кино в провинциальном Ростове было, кажется, «покорно общему закону».

Но было и важнейшее отличие, которое состояло в том, что свои первые шаги делало не кино вообще, а советское кино — плоть от плоти новой социальности. Комсомольцы взялись за киноаппарат, чтобы шире показать свои агитспектакли, с таким успехом шедшие в молодежных клубах. То была идейная акция, продиктованная творческими мотивами и чуждая каким-либо коммерческим расчетам.

Нэпманскому экрану в городе должно было противостоять новое, комсомольское кино.

Если искать в большом кинематографе аналогию ростовским событиям, то такие поиски, вероятно, привели бы нас в Москву, в театр Пролеткульта, где годом раньше Эйзенштейн поставил грандиозный агитспектакль «Мудрец»; один из эпизодов «Мудреца», в соответствии с замыслом автора спектакля, был снят на кинопленку и вошел в историю мирового кино под названием «Дневник Глумова».

Ни Большинцов, ни молодые его товарищи, конечно, об этом не знали. Они самостоятельно шли от агиттеатра к кино, ведомые той же логикой и тем же чутьем, что и Эйзенштейн. И тут действительно проглядывают черты закономерности, объединяющей такие разномасштабные эксперименты, как «первая фильма» автора «Броненосца «Потемкин» и забытые (заслуженно ли?) ленты периферийной комсомольской студии.

В организационном и техническом отношениях театральному режиссеру Большинцову труднее было браться за кино, чем театральному же режиссеру Эйзенштейну. В распоряжении постановщика «Мудреца» находились солидная производственная база, на которой Вертов делал свои «Киноправды», и опытный оператор Б. Франциссон — «Дневник Глумова» был снят буквально в несколько часов [4]. В Ростове, не имевшем никаких кинематографических традиций, путь от замысла к фильму оказался куда длиннее.

К счастью, в городе на Тургеневской улице действовала крошечная частная кинолаборатория под претенциозным названием «Ренессанс», владелец которой, нэпман Кацевич, пробавлялся копированием боевиков, заграничных по преимуществу. С этой лаборатории и с документа, приводимого далее, можно отсчитывать начало существования комсомольской студии:

«Протокол заседания художественно-административного Совета КОТ'а от 7 февраля 1924 г.
Слушали: Доклад о кино (Большинцов).

а) о переговорах с «Ренессансом»;

б) предложение сценария Киршона.

Постановили: а) переговоры считать правильными;

б) сценарий принять к читке [5].

Председатель Большинцов
Секретарь Брюмер».

Уже 18 февраля в составе Комсомольского театра выделяется киносекция, а 1 июля театр покупает у гражданина Кацевича лабораторию «Ренессанс». Новая студия, таким образом, становится реальностью. Блейман, оказывается, не зря писал, что Большинцов в ту раннюю пору не знал еще таких слов, как «киностудия», «кинофабрика», «киноателье», — свое детище он окрестил в книжной, литературной традиции: «Юго-Восточное краевое киноиздательство «Госкинокомсомол».

Комсомольцы, по-видимому, хотели «издавать» фильмы так, как издают книги. И не следует упрекать их в наивности. Тут было уважение к новому искусству, сравнимое с уважением к печатному слову. Молодые ростовчане были и здесь не одиноки. Двумя го-

---

[4] См.: «Советский экран», 1978, № 15.

[5] О каком сценарии идет речь, установить не удалось. Студия «Кинокомсомол» в 1924—1925 гг. не ставила фильмов по В. Киршону. Не исключено, что к читке был принят сценарий Киршона, представлявший собой пародию на детектив, — об этой работе, не увидевшей экрана из-за технических сложностей, упоминает в своих воспоминаниях Блейман.

дами раньше газета «Правда» рекомендовала вертовский киножурнал как свое экранное приложение. И само название «Киноправда» тоже красноречиво: издание газеты на пленке.

Итак, «Госкинокомсомол».

Документы свидетельствуют, что Большинцов и его сотрудники вовсе не были такими наивными импровизаторами, какими они предстают на страницах воспоминаний. Их предприятие действовало на основе солидных договоров с Госкино и другими не менее влиятельными инстанциями, получало крупные денежные субсидии от Донисполкома. Да и сам Мануэль Владимирович, по правде говоря, не выглядит таким уж дилетанствующим энтузиастом, мгновенно загоревшимся идеей ростовского кино.

В апреле 1924 года при Юго-Восточном бюро ЦК РКП(б) образовалась кинокомиссия. Большинцов не только вошел в состав рабочей тройки этой комиссии, но и получил мандат на «постоянное руководство кино-политикой в крае». Таким образом, бюро ЦК возложило на него ответственность за кино не только в Ростове, но и во всем Северо-Кавказском крае. Так что компетенция одного из будущих авторов «Великого гражданина» выходила далеко за пределы художественного руководства скромным киноателье.

Но творческое начало и любовь к своему детищу сильно корректировали действия Большинцова-администратора — недаром же в рабкриновском отчете есть осторожный намек на то, что кинокомиссия уделяла чрезмерное внимание «Кинокомсомолу» в ущерб другим своим объектам.

Первым опытом новорожденной студии был снятый по заказу Донского обкома комсомола антирелигиозный фильм «Похождения Ваньки Гвоздя», приуроченный к пасхе 1924 года. Эта одночастевка, призванная разоблачить «нетленность святых мощей», стала дебютом режиссера Большинцова и сценариста Блеймана. Снимал картину киномеханик и фотограф — «пушкарь» Федор Назаров, едва справлявшийся со старенькой камерой «Патэ». Роли исполняли любители из Комсомольского театра.

Автор этих строк пять лет назад несколько раз подступал к Блейману с вопросом: почему «Похождения Ваньки Гвоздя» даже не упомянуты в его подробных воспоминаниях о ростовском периоде жизни Большинцова? Михаил Юрьевич только пожимал плечами и застенчиво улыбался. Не стоило спрашивать. Достаточно было посмотреть фильм, чтобы убедиться в том, что лента не была большой удачей — она стояла на грани оскорбления чувств верующих и любопытна лишь как первое звено в цепи последовавших событий.

«Похождения» демонстрировались в кинотеатрах уже в начальных числах июня 1924 года. А это означало, что достославная встреча на Садовой улице отнесена мемуаристом к лету напрасно. Обкомовский заказ на фильм последовал в апреле; в июне же, когда картина шла на экранах, уже поздно было поражать друг друга девственной неосведомленностью в области кино...

Первый настоящий успех был достигнут не на игровом, а на документальном экране.

Не позднее июля 1924 года киноиздательство начинает выпускать экранный журнал «Комсомол», посвященный жизни Северо-Кавказского края. Восемь его номеров — почти полный комплект за 1924—1925 годы — сохранились в Красногорской фильмотеке[6]. Журнал не претендовал на открытия в области киноязыка, но был честным и подробным репортажем о том, чем жила молодежь края.

В первых номерах ростовской киноперидики помещались репортажи о том, как комсомол шефствовал над воздушным флотом, как начинался в Ростове красный спорт, как действовало в крае общество «Друг детей». Четвертый выпуск «Комсомола», например, весь был посвящен празднованию Октябрьской годовщины. Он запечатлел парад красноармейцев на площади Свободы, массовую демонстрацию ростовских рабочих, эпизоды участия крестьян и пионеров в праздничном шествии.

Все это было снято умело и добросовестно; номер свидетельствовал о том, что молодая студия становится опытным и жизнеспособным коллективом.

---

[6] См.: Советская кинохроника. 1918—1925. Часть I. Под ред. Ю. А. Полякова и С. В. Дробашенко. М., 1965, стр. 131—136.

Кроме журнала, комсомольцы-документалисты делали и отдельные тематические выпуски хроники. Среди лент, выпущенных студией, были трехчастевая картина «Смена смене идет» («Пионеры») о международной детской неделе в Ростове, «Первый краевой Съезд Советов Кавказа», «День международной кооперации», «Шествие кожевников», «Транспортники», «Демонстрация протеста по случаю 10-летия войны» и другие ленты.

Несколько сюжетов «Кинокомсомола» шли и на всесоюзном экране. Столичный журнал «Госкинокалендарь», выпускавшийся группой Дзиги Вертова, поместил в летних номерах 1924 года ростовские репортажи о праздновании дня кооперации, о ремонте городского трамвая, об открытии источника минеральных вод на станции Аксайская [7].

К сожалению, материалы рабкриновского дела не дают возможности подробнее выявить связи «Кинокомсомола» с Вертовым и «киноками». Однако Большинцову и его товарищам основные вертовские ленты были, несомненно, хорошо известны. По долгу своей службы в кинокомиссии Юго-Восточного бюро ЦК Большинцов занимался и прокатом, следил за репертуаром в крае, где действовали 92 стационарные установки и 30 кинопередвижек.

Вот один из многочисленных документов, находившихся в поле зрения Большинцова — письмо, датированное 25 марта 1925 года:

«Настоящим Манычинский Сельсовет Багаевского Района доводит до сведения... что прибывшей в с. Маныческое кино-передвижкой «Пионер» были продемонстрированы перед школьниками, пионерами и комсомольцами картины «Ленинская киноправда» в трех частях, «Волховстрой» в одной части... Кроме этого, передвижка посетила хутора Арпчин и Красны, где были проведены киносеансы, а всего с 17-го марта по 25 марта «Пионером» было проведено 8 киносеансов, из них 7 бесплатно. На бесплатные киносеансы допускались исключительно дети, комсомольцы и неимущие крестьяне. Пропущено было всего более 2000 душ. О работе кино-передвижки «Пионер» все видевшие отзываются с большой похвалой, а картину «Ленинская киноправда» неоднократно просили повторить....»

Таким образом, ростовская хроника шла в вертовском журнале; вертовская «Киноправда» распространялась усилиями ростовских кинематографистов. Так укреплялись творческие связи, так рождалось великое единство нового кино.

Наладив выпуск хроники, Большинцов не отказался, однако, от постановки игровых лент. К середине 1924 года он «выбил» для коллектива помещение летнего театра «Буфф», которое кое-как удалось переоборудовать в съемочный павильон и приступить к постановкам. Предприятие росло и чрезвычайно усложнялось.

Блейман вспоминал потом: «Большинцов управлял финансами, руководил съемкой...

Но главное — он очень много работал и, в сущности, много учился. Это было своеобразное учение — на ходу, в процессе организации производства, в процессе съемок.

Ему пришлось первый раз в жизни стать к аппарату, выбрать точку, построить мизансцену, рассказать актерам, как они должны играть. Ему пришлось впервые сесть за монтажный стол, повернуть ручку моталки, оторвать кусок пленки от катушки и склеить его с куском, оторванным от другой катушки. Все это он делал так уверенно, как будто искони этим занимался. Он был руководителем, «заводилой», и спросить совета ему было не у кого. Он не мог обнаружить ни своего неумения, ни своих сомнений.

Помогал актерский опыт. Я сидел у него в директорском кабинете, когда пришел солидный, усатый бухгалтер и завел разговор о балансе предприятия. Большинцов авторитетно разрешил его сомнения, с удивительной интуицией обходя скользкие вопросы. Когда бухгалтер ушел, Большинцов был мокрый, такого напряжения ему стоила «импровизация» роли опытного хозяйственника» [8].

Видимо, опыт «Похождений Ваньки Гвоздя» показал, что двигаться дальше по пути чистой

[7] Центральный государственный архив кинофотодокументов СССР. Киноотдел, 1-12515, 1-12535, 1-11805.

[8] М. Блейман. О кино — свидетельские показания. М., «Искусство», 1973, стр. 23.

самодеятельности бессмысленно; поэтому на следующую картину был приглашен из Одессы профессиональный режиссер Я. Морин. Он был хорошо одет, производил самое респектабельное впечатление и снисходительно согласился поставить «культурфильму на агро-пропагандическую тему» по заданию Донземуправления.

Под руководством Морина актеры-комсомольцы разыграли нехитрое действие, происходившее в деревне, страдающей от засухи (к слову сказать, лето 1924 года на Дону стояло засушливое). Демобилизованный красноармеец возвращается в родное село и в хозяйстве своего старика отца начинает применять агрономические знания, почерпнутые из лекций, которые он прослушал в армии. Урожай вырос хороший, и отец, трудившийся до этого по старинке, уверовал в науку и стал обрабатывать почву по правилам агротехники.

Фильм назывался «Борьба за урожай» — он не сохранился, судить о нем трудно. По всей вероятности, то была непритязательная агитка, одна из многих картин такого свойства, снимавшихся в ранние советские годы.

Попутно заметим, что огромное количество таких агиток остается неисследованным и даже невыявленным. Между тем невысокая художественность ранних агитфильмов вовсе не отменяет необходимость их анализа. Простые и понятные всем агитки честно несли свою службу: они звали крепить смычку города и деревни, дружить с пролетариями всех стран, вступать в Красную Армию, чинить паровозы, учиться грамоте, беречься от тифа, словом — откликались на все нужды дня.

Ростовская комсомольская агитка «Борьба за урожай» была в этом ряду.

25 октября 1924 года картина была показана в Москве, в Колонном зале Дома союзов, на диспуте о борьбе с засухой, устроенном агросекцией ЦК профсоюза работников земли и леса и Центросоюзом сельхозкооперации. Фильм получил здесь всеобщее одобрение, выраженное в многочисленных отзывах.

Вот один из них, датированный 13 ноября:

«Выпущенная Юго-Восточным Краевым издательством ЮВКИНОКОМСОМОЛ кинофильма «Борьба за урожай» с засухой заслуживает того, чтобы наши работники в засушливых местах обратили на нее внимание.

Эта лента выпущена под ближайшим руководством Ростово-Нахичеванской Опытной станции, что ей дало не только научность, но и свежесть идей.

Эта свежесть, иллюстрирующая итоги урожаев 1924 года, особенно ясна тем, что она заставляет смотрящих фильму сравнивать виденное с только что пережитым.

Хорошо выведена роль молодого крестьянина-красноармейца как организатора улучшенных форм хозяйства — не только личного, но и общественного.

В общем, картина хорошая, и надо, чтобы везде, во всех районах, комсомол вошел в непосредственную связь с Опытными станциями и дал бы ряд кино-фильм, построенных на достижениях опытных станций...

Управляющий Опытным отделом Наркомзема С. Чаянов».

Рекламная листовка с условиями проката «Борьбы за урожай», подписанная Большинцовым, начиналась одним из самых популярных в те годы лозунгов — «Лицом к деревне!».

Успех сопутствовал «Кинокомсомолу» и на съемках картины «Черное золото» — другая листовка рекомендовала эту ленту как подробный кинорассказ о крупнейшем руднике Донбасса — шахте имени Артема. Оператор работал на глубине 600 метров и запечатлел основные этапы угледобычи. Лента была тиражирована в четырех экземплярах и шла под девизом: «Каждый гражданин СССР должен знать свою страну».

К 1925 году комсомольская студия приобрела столь солидную репутацию, что ей стали предлагать свои услуги известные столичные кинематографисты. Приезжали московские операторы Дорн и Славинский; в газетах Москвы и Ленинграда появились хорошие рецензии на ростовские фильмы. Большинцов даже открыл в Москве представительство ростовского «Кинокомсомола», которым заведовал М. Долгополов, впоследствии журналист-известинец.

Но в основном фильмы ставились своими силами.

Главной, так сказать, программной вещью студии стал семичастевый фильм «Приказ №...». Сценарий написал Блейман; об этой своей работе он вспоминал потом с элегической нежностью. И очень жалел, что ни лента, ни сценарий не сохранились.

Как же обрадовался Михаил Юрьевич, когда глубокой осенью 1973 года он, уже неизлечимо больной, получил в Боткинской больнице тетрадку с архивными выписками из рабкриновского дела, в которой среди других материалов было либретто «Приказа №...»!

«Южный фронт.

Красные дивизии уже несколько недель борются у подступов города Н.

Город взять невозможно. У белых превосходные силы, их поддерживают иностранцы.

Усталая, поредевшая Красная Армия не в силах атаковать противника.

РВС приказывает: в 3-х дневный срок взять город. От этого зависит судьба фронта.

Военком дивизии Зорин берется взять город. Он его возьмет изнутри. Поднимет восстание, взорвет артиллерийские склады.

Зорин пробирается через фронт.

В городе террор. Провокаторы. Подпольная организация провалена. Вспышки возмущения подавляются беспощадно.

Зорин сталкивается со случайно уцелевшими от контрразведки подпольщиками. Среди них тов. Анна — молодая девушка.

Зорин с Анной проводит колоссальную работу — подготовляет восстание. Достают планы артскладов.

Анна арестована.

Но главное уже сделано. Зорин взрывает склады. Взрыв — сигнал к восстанию.

Лобовая атака по фронту. Баррикадный бой в городе. Анна расстреляна.

Но город взят.

Приказ №... выполнен».

Михаил Юрьевич потом шутил, что ключевое выражение для оценки сценария есть в нем самом: «лобовая атака». Конечно, на сегодняшний взгляд все здесь прямолинейно. И хотя Большинцов, ставивший фильм, обогатил его массой изобретательных выдумок, картина так и осталась «лобовой атакой» на сложный и трудный материал гражданской войны. Однако Михаил Юрьевич был прав, когда писал: «В картине был не только темперамент, но и — пусть примитивное — уменье этот темперамент воплотить в зрительных образах. Через два года я видел ее в Ленинграде, и публика смотрела ее не лучше, но и не хуже, чем картины прославленных Госкино и Совкино» [9].

И по времени, и по стилистике «Приказ №...» был близок к «Красным дьяволятам», многие эпизоды ленты, вероятно, тяготели и к агиттеатру, напоминали «Комсомольцев на Марсе».

Суждение Блеймана — «не лучше, но и не хуже» — можно отнести и к другому приключенческому фильму ростовчан — «Коммунит». Судя по режиссерскому сценарию, в нем рассказывалось о том, как иностранные агенты пытаются похитить важное изобретение советского химика Дубровина. Но чекисты в последний момент предупреждают и похищение, и готовящийся взрыв экспериментального завода.

Таков был дух времени. И в Москве и в Ростове под кино понималось прежде всего острое, динамичное экранное действие, способное своим сюжетом держать зрителя в постоянном напряжении. Положительные и отрицательные герои были четко противопоставлены, их поведение толковалось однозначно. Именно так были сделаны и бытовые ленты «Кинокомсомола» — «Трест стаканов без донышек» и «История одного аванса», направленные против взяточничества и пьянства.

Либретто этих фильмов тоже сохранились в бумагах студии.

Среди близких друзей «Кинокомсомола» был ростовский партийный работник и журналист Александр Булыга, уже напечатавший к тому времени свою первую повесть «Разлив». Комсомольцы-студийцы упорно склоняли его написать для них сценарий. Но он в ту пору уже замышлял роман «Разгром», сделавший его знаменитым советским писателем А. А. Фадеевым; так литературное его сотрудничество с «Кинокомсомолом» и не состоялось.

[9] М. Блейман. О кино — свидетельские показания, стр. 26.

Создание сценариев и многие другие важнейшие стороны фильмопроизводства . были комсомольской самодеятельностью, порывом молодого энтузиазма большинцовского коллектива. Всем им — актерам и сценаристам, режиссерам и художникам — остро не хватало знаний — чисто кинематографических и общекультурных. Поэтому мысль о киношколе по примеру московского кинотехникума (будущий ВГИК) витала в воздухе с первых же дней работы студии.

История ростовской киношколы, открытой 1 июня 1925 года, мало известна. Интересна еще одна выдержка из рабкриновского доклада, на этот раз воссоздающая забытую страницу истории кинообразования:

«Кинокомсомолом» открыта кино-школа, цели и задачи которой выражаются в подготовке современного кадра кино-работников...

В кино-школу выделены из «Госкинокомсомола» 2 сотрудника... Зав. издательством преподает основной предмет — киноискусство. Вся программа рассчитана на годичный курс, куда входят следующие предметы:

кинематографическая азбука, искусство экранной игры, мимика, выразительность, грим, кинематографическая трактовка эпизодов.

Техника кино. Структура сценария. Импровизация и композиция.

Физкультура. Овладение телом. Акробатика. Трюк. Ритмическая гимнастика.

Очерки: по истории кинематографии, истории костюма, декоративно-архитектурному искусству кино, кино-музыке. Кроме того, имеются специальные курсы кино-механиков, операторов и лаборантов.

Преподавательский состав на данное число состоит из 5 лиц. Т. Большинцов — по киноискусству...»

Приложенная к докладу подробная программа по курсу «Ритмическая гимнастика» напоминает программы кулешовской мастерской начала двадцатых годов.

В положении о киношколе сказано о занятиях, рассчитанных на год — три триместра по четыре месяца каждый. Учатся группами по 30 человек с пяти до восьми часов вечера. Кинообразование становилось, таким образом, доступно рабочим. В школе обществоведение органически сочеталось с ритмикой, а история искусства с курсом устройства киноаппарата. Практика предлагалась тут же — в театре «Буфф», наскоро переоборудованном в съемочный павильон...

Хроника, игровой фильм, прокат, реклама, киношкола — маленькая периферийная ячейка охватила своими усилиями едва ли не все известные к тому времени виды кинематографической деятельности. Ленты «Кинокомсомола» шли не только на Северном Кавказе. Как свидетельствуют документы, их видели зрители Москвы, Ленинграда, Украины и даже Сибири.

О художественном уровне лучших ростовских картин можно судить по тому, что ленинградские прокатчики однажды (для привлечения публики) отрезали вступительные титры у поставленного Большинцовым фильма «Остров беглецов» и выдали его за заграничный. И даже Илья Трауберг, искушеннейший критик «Вечерней Красной газеты», не сразу распознал подлог: в разговоре с Блейманом он сетовал, как плохо мы знаем... прогрессивный иностранный кинематограф.

Все, что произошло дальше, хорошо известно по «большой» истории советского кино.

Когда на рубеже двадцатых и тридцатых годов Большинцов появился на «Ленфильме», он снова нашел там Блеймана и познакомился с Фридрихом Эрмлером.

Почти четыре года Эрмлер, Большинцов и Блейман работали над сценарием и постановкой «Великого гражданина». Первые уроки гражданственности, полученные ростовчанами в «Кинокомсомоле», не прошли даром. Зрелыми мастерами пришли они к этой работе — в них теперь трудно было бы узнать двух горячих молодых людей, споривших когда-то на Садовой улице так, что прохожие оборачивались. Но одно они поняли уже тогда: сценарий надо писать в настоящем времени.

Именно так: в Настоящем.

И Настоящее, Прекрасное Время полно и достоверно выразило себя в их фильме.

И. Трояновская

Самые молодые кинематографисты страны

В гостях у «Флоричики»

Экранная жизнь художественной мультипликации нередко являет нам удивительный парадокс. С одной стороны, мы признаем богатые возможности этого вида искусства: куда не может проникнуть камера игрового и документального кино, там царство мультипликатора. Говоря о всесилии выразительных средств мультипликации, мы отмечаем безграничность пространства и времени, бесконечность игры форм и фактур. Созданный воображением художника мультипликационный мир царит на экране как самостоятельная данность во всей полноте своей «выдуманности», открывая зрителям масштаб и красоту авторской фантазии, способной реализовать, казалось, любую прихоть художественного воображения.

Все это так.

И все-таки на экранах нередко появляются одноликие бескрылые фильмы, и по форме и по содержанию недостойные образной природы мультипликации.

Видимо, в мультфильме должно быть и нечто такое, что станет его вдохновляющим началом, его душой. Нам кажется, что, помимо мастерства, автору мультфильма нужен еще особый душевный подъем и искреннее переживание.... И необходимость его материализации. В творчестве живет радость преодоления. Словом, творчество — это радость и торжество преодоления материала. Это радость обретения все новых и новых возможностей, с в о и х в о з м о ж н о с т е й в кругу свободно признанных для себя трудностей и условностей.

Десять лет существует в Кишиневе детская мультипликационная киностудия «Флоричика», в стенах которой создано более семидесяти фильмов. Среди них нет н и о д н о г о не завоевавшего награды на всесоюзных или международных фестивалях и конкурсах. Есть у студийцев и книга для гостей, вернее, несколько книг-альбомов, потому что гости в «Флоричике» часты и всем хочется оставить на память хозяевам слова благодарности. Для этих записей, так же как и для многочисленной прессы о «Флоричике», характерно у д и в л е н и е перед творчеством юных студийцев.

Каким же секретом обладают фильмы, так властно привлекающие к себе л ю б о г о зрителя? Может быть, тут срабатывает всего лишь умиление взрослых перед самодеятельностью детей, непосредственностью их мироощущения? Что ж, эти черты и вправду придают лентам «Флоричики» обаяние. Но секрет их успеха, думается, все же не только в этом.

Известно, что мультипликация традиционно считается искусством, адресованным прежде всего детям. Ее образная природа близка миру детства, во многом познающего жизнь через сказку, через игру. Игра и сказка живут рядом в детском сознании, равно открытом и фантастическому и реальному. Ребенок обладает удивительным даром свободно синтезировать их в своем воображении. Для малышей сказка безусловна, всегда как бы равна самой себе. Да и играют они «взаправду», а в «реальность» мультфильма верят как в жизнь. И только повзрослев, ребята начинают понимать, что вымысел — это всего лишь отраже-

В учебной мастерской «Флоричики»

ние окружающего их мира. И не в реальных, а в фантастических образах. Но здесь, на этой стадии, фантастическая условность уже начинает восприниматься как момент обобщения, как особое средство проникновения в сущность реальных предметов и явлений. И все же даже на этой стадии сказочный вымысел сохраняет и для детей, и даже для нас, взрослых, свою самоценность.

Не удивительно, что сказка — излюбленный жанр во «Флоричике». При этом студийцев привлекают не традиционные сказки с чудесными происшествиями, волшебными героями или героями-масками. В основе многих фильмов, созданных этим коллективом, лежат современные сказки, действие которых разворачивается в реальной или полуреальной обстановке, где даже чудеса кажутся почти что «земными».

В лирической ленте «Верность» рассказывается о том, как девочка подружилась с маленьким островом, таким веселым и добрым, таким рыжим и веснушчатым, как озорной мальчишка. Да он и есть мальчишка. Но в то же время — настоящий маленький остров Только благодаря всемогуществу сказки, мультипликации и авторской фантазии он стал живым. А это значит, что у него должны были появиться глаза, чтобы видеть, и рот, чтобы смеяться, сильные руки, чтобы плавать наперегонки, большая душа, чтобы искренне дружить и преданно любить друга... Много счастливых дней провели вместе девочка и остров, резвясь и играя в теплом, радостном мире солнца и

детства. Но пришла зима, и девочка уже не могла больше приплывать к своему другу. Но разве зиме под силу стать серьезным препятствием в настоящей дружбе?! Вот и маленький остров, он так грустил без своей подруги, без веселых игр, что, не выдержав разлуки, сам приплыл к берегу и стал... полуостровом. В этом мультфильме нет слов, действием правит светлая и ласковая эмоция, дополненная выразительной музыкой М. Теодоракиса.

Герои мультфильмов «Флоричики» — дети, игрушки, зверята, машины, карусельные лошадки и т. д. Они наделены волшебными свойствами, а чаще просто действуют в особых обстоятельствах, где они могут оторваться от монотонности будней, внести игру, сказочное в реальный быт. Паровозик у флоричат летает («Паровозик хочет летать»); троллейбус устраивает себе выходной и, бросив провода, уезжает гулять в лес («За солнышком»); ружье доброго солдата стреляет цветами («Шагом марш!»). Так радостные мотивы игры, дружбы, доброго веселого озорства становятся основным содержанием мультипликационных сказок, созданных на детской киностудии «Флоричика».

Рассказывая о жизни и фильмах этой студии, я еще не раз употреблю слова — «сказка», «игра», «фантазия». Они ведь прежде всего и определяют жизнь и творчество «Флоричики». Сказка, игра, фантазия равны как явления: в них все одинаково перепутано, и все находится в определенной гармонии. Пространство же и время свободны. Герои — чудесны. А обычные связи и житейские соотношения радикально преобразованы. И все возможно в этом гармоничном сказочном и мультипликационном мире. И оттого еще более чудесно. Мультипликация — прямой шаг от игры воображения к реальности, правда, не жизненной, а экранной реальности искусства. Возможность самостоятельно сделать мультфильм поэтому заманчива для ребят. Она ведь тоже отвечает их тяге к игре.

Во «Флоричике» — от обучения искусству мультипликации до реализации усвоенных знаний, от сценария до монтажа готового фильма — юные авторы живут в насыщенной и радостной атмосфере творчества. Эта серьезная и увлекательная игра в мультипликационный мир продолжается даже в самые сложные моменты кропотливой работы. Именно игра помогает ребятам преодолеть трудоемкость, иной раз монотонность технических «операций»: известно, что только для одной минуты мультфильма требуется отснять 1440 кадров. Но для студийцев, по их собственному признанию, это-то интереснее всего на свете.

Интересно уже само помещение, где работают юные художники. Там прежде всего обращает на себя внимание большой стенд, рассказывающий о жизни «Флоричики». На трех островках, означающих три объединения студии, — юмористические рисунки на темы труда, творчества, отдыха студийцев. А по соседству выставлены бесчисленные дипломы и призы — впечатляющее свидетельство заслуг «Флоричики». Веселые плакаты, куклы, эскизы к будущим и отснятым фильмам... Рабочие столы ярко-синего цвета. Маленький орган и инструменты оркестра, с помощью которого флоричата озвучивают свои ленты. Наконец, афиши мультфильмов, столь выразительные и манящие, что им позавидует любая профессиональная реклама... Вся эта бытовая декорация, созданная руками ребят, не просто среда, в которой они обитают в студии, но еще и психологический стимул для работы, условие художественного творчества. Здесь хорошо размышлять, спорить, искать наилучшие пути воплощения замыслов. Если нет практической работы, есть пластинки, чай, беседы. Занятия мультипликацией поэтому стали для членов «Флоричики» как бы формой их жизни. И если мультипликация даже и не станет для них делом на всю жизнь, сегодня она заполняет их настолько, что в ней — большая часть их дум, их счастье и радость.

Руководители «Флоричики» Иосиф Иосифович и Виктория Ивановна Барбэ считают, что очень важно дать свободу образному мышлению и воображению детей именно в подготовительный период работы над фильмом, чтобы они смогли самостоятельно проникнуть в логику событий и поэзию характеров... «Желательно, чтобы дети умели делать раскадров-

ки, — говорят они, — но для некоторых этот этап труден и сковывает их фантазию. Этим студийцам надо дать возможность работать без раскадровки».

Супруги Барбэ придумали особые «Беседы при свечах», которые так любят студийцы: это своеобразный вид их занятий. Привлекает их и такая форма игры: беседа о виденном сегодня. Беседу об этом ведут самые маленькие — члены объединения «Топтыжки». Вот сегодня на улице выпал иней, и они делятся с руководительницей своими впечатлениями: «Иней похож на узорный платок. Нет, на паутину, волшебную простыню, кружево...». Затем каждый разделит лист бумаги пополам. раскрасит его какой захочет краской, но обязательно «холодной», и нарисует два дерева: одно в инее — настоящее, а другое — сказочное. Время, когда «топтыжки» смогут «теоретизировать», логически формулировать свои мысли, еще далеко за горами. Но уже и сегодня они усвоили и термин «условность» и его сущность, естественно, на соответствующем их возрасту уровне. Они знают, что в жизни не бывает розовых зайцев. Но то, что в мультфильме «Весна» заяц розовый, для них отнюдь не нелепость. Этот заяц ведь придуманный, сказочный. К тому же, по замыслу авторов, он — художник. Для малышей в этой заданности и состоит исходное условие игры, которая вся основана на принципе: «А что если...» Игры, правила которой диктует автор. В таких беседах-играх ребята не только осваивают на своем пороге понимания азы теории искусства, но и обсуждают продукцию профессиональных мультипликационных студий, свободно говорят на любые интересующие их темы, делятся замыслами и, конечно же, анализируют свои фильмы.

...Когда все фильмы совершенно разные и в то же время все без исключения вызывают удивление, это, естественно, рождает недоверие. Может показаться, что у руководителей существует какой-то особый принцип отбора при приеме ребят в студию. Однако это не так. В студию принимают всех желающих: кто только любит мультипликацию и хоть немного умеет рисовать. Виктория Ивановна считает, что каждый ребенок — художник, а задача студии максимально развить заложенные в нем способности. Это значит, что ребенка будут здесь учить мыслить образно, видеть, понимать, чувствовать поэзию окружающего мира и уметь доносить ее в своих фильмах. Сверхзадача студии — вырастить не только художников, но прежде всего добрых людей. Девиз «Флоричики»: «Подари людям радость!» Это даже больше, чем девиз, это философская и эстетическая программа студии.

Какие встречаются недостатки в детском творчестве? Наверное, те же, что и в детской игре: случайность, невыверенность, непроизвольность — «как рука поведет». Какие достоинства? Снова те же самые — невыверенность, непроизвольность, сиюминутность... И всегда богатство эмоций. Сильных, искренних, открытых. В них извечная прерогатива детского восприятия и действия. Яркая эмоциональность разного содержания и оттенков, нередко подчиняющая себе логику рассказа. Она-то и составляет главную примету всех без исключения мультипликационных лент «Флоричики».

И все же, несмотря на необычный стиль работы, «Флоричика» остается настоящей школой-студией. Здесь дети серьезно учатся мастерству и на протяжении десяти лет создают целую серию коллективных и авторских лент. Ленты эти свидетельствуют не только об их талантах, но и об обретении ими профессионализма. О том, что они стали режиссерами, художниками-мультипликаторами, операторами. Когда порой говорят о непрофессионализме работ «Флоричики», то скорее имеют в виду характер детского видения мира, иногда — несовершенство исполнения, что, однако, большей частью бывает обусловлено ограниченными возможностями техники, которой располагает студия. Хотя, без сомнения, и возраст и опыт ребят тоже сказываются на качестве их картин.

«Флоричика» — по образцу профессиональных киностудий — делится на объединения, правда, основаны они на возрастном принципе: «Топтыжки» — самые младшие, «Чебурашки» (девочки) и «Мушкетеры» (мальчики) — ребята среднего возраста; старшие выпускники,

создатели дипломных лент — «Чучундры». У каждой группы не только свой круг интересов, но и своя программа. «Мушкетеры» создали «Легенду о белых аистах», «Шагом марш!», «Песню о маленьком трубаче». Не так давно закончили мультфильм «Жизнь — это море»: о мальчишеских грезах, о трудности и о счастье их воплощения. Мальчик спускает на воду бумажный кораблик. Его глаза следят за движением «мечты», уплывающей в морскую синь. Несколько коротких минут скупого экранного действия вобрали в этом фильме долгую и наполненную человеческую судьбу. В фильме нет видимого, событийно последовательного рассказа. В кадре постоянно только два главных персонажа — человек и море. Но статичные изображения, следуя друг за другом, создают иллюзию непрерывного движения, внешнего и внутреннего. Море — то бурное, то спокойное, то ласковое, то грозное, и на его фоне — лицо и фигура человека, которого меняют годы. Но неизменно молодыми остаются его глаза синего морского цвета, а в них — вечная любовь и преданность морю.

Фильм целиком сделан в технике наплыва. Перед нами — от фронтально развернутой фигурки вихрастого мальчишки в тельняшке, затем статного юноши моряка до седого испещренного морщинами капитана с традиционной трубкой во рту — образ мужания человека, цельного, счастливого в своем призвании. Одновременно, словно не перед зрителем, а перед глазами героя, маленькое бумажное суденышко трансформируется в большие настоящие корабли, у которых своя сложная и большая жизнь. Там, в синей дали, они ведут морские бои, познают трагедии и бури, там, в этой дали, они и гибнут. Но снова и снова рука опускает на воду бумажный кораблик. И выразительная музыка ведет изображение: вторит то плавному, то бурному ритму морской волны, то летящему к горизонту взору мальчика, то мудрому спокойному взгляду закаленного моряка. Музыка неотрывна от движения, вибрации красок, контуров, света. В фильме этом нет и не может быть слов, они бы разрушили гармонию стиля. Наверное, авторов можно было бы упрекнуть в излишней красивости изображения, в любовании морскими пейзажами. Но не забудьте при этом, что море — их мальчишеская мечта. А мечта всегда прекрасна.

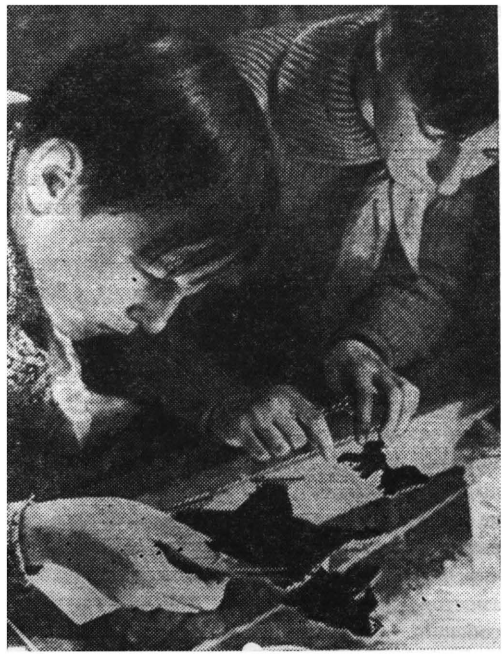
Первые годы студийцы создают фильмы коллективно. Все работают на равных началах. Видимо, было бы проще и на этом этапе выбрать для каждой картины режиссера, художника-постановщика, мультипликаторов и т. д. Но практика студии показывает, что нельзя разделять детей, которые только втягиваются в творчество, на авторов и исполнителей. Сейчас, к примеру, «Чебурашки» работают над созданием мультфильма «Голубая луна» по своему оригинальному сценарию. Персонажи в ней — слоны и слонята. Каждый участник съемочной группы рисует своего героя. И облик каждого слоненка получается таким характерным, своеобычным, все они так не похожи друг на друга, как и придумавшие их авторы. Такое не мог создать один художник. Воля коллектива в работе над фильмом была во всем. Так, еще не был выбран главный герой мультсказки слоненок Бампи, а уже определилась судьба остальных: все они стали учениками «слоновьей школы». Герои фильма все — слонята, а все авторы — равноправные участники игры в них. Каждый будет работать над своей мизансценой, зная общие задачи, структуру и стиль фильма.

Конечно, у каждого возраста свои возможности, темы, своя образность. И кто бы ни был герой в фильмах «Флоричики», он всегда психологически близок своим авторам. Никогда не бывает их старше. Он такой же ребенок с детской логикой поступков, суждений, как и сами создатели фильмов. Фильмы «Флоричики» поэтому отражают и внутренние, нравственные конфликты, возникающие среди детей, их насущные тревоги, вопросы. И вот еще что очень интересно: в тех лентах, которые я видела, нет отрицательных героев. Открытость, радостность детского мировосприятия проявляются как в трактовке тем, так и в психологическом строе населяющих фильмы героев, и в образной стилистике фильмов. «Подари тепло», «Добрый трамвайчик», «Цветное молоко», «Добрая миссис Портли» — тут даже названия уже говорят о том, какова будет преобладающая то-

нальность фильма. Она будет соответствовать девизу студии — «Подари людям радость!».

В этом году «Флоричике» исполняется десять лет, и студийцы готовятся к юбилею. Помимо других праздничных мероприятий, планируется выставка «Автопортрет флоричонка», в которой примут участие все студийцы без исключения. В задании оговаривалось, что внешняя схожесть автопортрета не важна. Существенно другое: осознать в себе самое главное, и это-то «главное» и выразить в своем автопортрете. Не буду описывать выставку: уже сейчас она включает много талантливых работ — лирических, юмористических, выполненных в разных стилях. Остановлюсь лишь на портрете Наташи Р. Не потому, что это самое яркое произведение выставки, а потому, что с ним связана примечательная история. Девочка в красном свитере, глаза-миндалины, недлинные темные волосы словно подхвачены порывом ветра. Фигурка девочки дана крупно, а на втором плане — маленькие силуэты лошадей: скачущих, летящих, собранных в едином порыве. Может быть, этот их вихревой бег и разметал волосы девочки? Наташа ведь так сильно, так нежно любит лошадей. За грацию и быстроту движений, за грустную глубину глаз. Через них в ее автопортрете и вошла тема преодоления, тема вольности и порыва. А когда я спросила Наташу, что она любит кроме лошадей, девочка ответила сразу: «Читать стихи, смотреть в окно и ждать чуда...» Руководительнице портрет понравился, а через несколько дней она вместе со своей ученицей прослушивала пластинку, где среди прочих была песня про девочку и всадников, игрушечного и настоящего, про детство и юность, про мечту. Содержание и характер песни — это сегодняшняя Наташа, это тоже ее портрет. Песня растрогала девочку до слез, и тут же родился замысел фильма, которым она теперь серьезно увлечена.

Этот случай — обычный для студии. Музыка, стихи, песни, сказки, которые прослушиваются на занятиях «Флоричики», часто сами собой оборачиваются сценариями, которые тут же, импровизируя, сочиняют и обсуждают все студийцы. Так же работают и над фильмом — споря, помогая, а иногда и... мешая друг другу.



Студийцы за рабочим столом

О музыке разговор особый. Ибо во «Флоричике» фильмы не просто богаты музыкально, они мелодичны в своей драматургической основе. Впрочем, в этом сказывается и специфическая ориентированность руководителей студии и техническая необходимость. Из-за отсутствия монтажного стола и сложностей с синхроном фильмы во «Флоричике», в основном, снимаются монтажно уже на станке. А музыка, песня подбираются к фильму еще на стадии замысла. Дальнейшая же разработка музыки происходит в форме музыкального «чертежа». Вот почему драматургию подавляющего большинства фильмов «Флоричики» характеризуют ритмическая выверенность, завершенность. К тому же лирические мультфильмы — «Весна», «Добрый трамвайчик», «Жизнь — это море» — не имеют текста и построены исключительно на звукозрительных образах. Эти маленькие фильмы, как хорошие стихи, поэтому трудны для пересказа, их сила и очарование — в непосредст-

венном воздействии поэзии зрительных и музыкальных образов.

Экранизация песен и стихов вообще характерна для творчества «Флоричики». Ленты «Красная-прекрасная», «Песня о маленьком трубаче», «Пони на перроне», «В порту», «Карусельные лошадки» и другие органично следуют в своем мультипликационном решении за песенным или стихотворным ритмом.

Одна из самых любимых и эффективных форм работы «Флоричики» — этюды. Здесь не дается конкретного задания, есть только сверхзадача, общая установка: требуется, чтобы каждый кусок, длящийся секунды, был логически завершен. И вот смотрим кольцовку, смонтированную из готовых этюдов. Они разные: кто испытывал технические приемы (наплыв, «на прожог»), кто отрабатывал движение персонажа или искал способы наиболее выразительно строить образ будущих фильмов. Встречаются попытки разработать законченные, самостоятельные миниатюры. Из последних мне особенно запомнились две. «Метаморфозы улитки»: непрерывно изменяя конфигурацию и размеры, она в финале превращается в вертящуюся, скрученную из цвета и света бесконечную ленту. И другая: на белом фоне нервно, ритмично пульсирует сердце, дрожит, дышит, прогибается и, то увеличиваясь то уменьшаясь, превращается в мишень. Ком ядра, летящего в мишень, своим ударом трансформирует ее в горизонтальный эллипс, черный центр которого — словно зрачок глаза. И вот уже крупно виден человеческий глаз, из которого выкатывается слеза. И, прозрачная, приближается, вытягивается в виде фигурке хрупкой, надломленной коленопреклоненной девушки. Эти немые этюды словно демонстрируют нам, если можно так выразиться, генотип мультипликации, основа которой — бесконечное ассоциативное движение образов, трансформации мысли и чувства в специфический мультипликационный образ.

●

В своем рассказе об удивительном феномене. который вошел в нашу жизнь под именем «Флоричики» (в переводе с молдавского — цветок), я не затронула многих аспектов жизни студии. К примеру, ее прекрасных традиций: «праздника первого кадра», ежегодных поездок по стране, которые обогащают детское воображение обменом ярких и радостных воспоминаний, регулярного создания киноисторий о самих флоричатах, мультфильмов-подарков к праздникам и т. п. Все это — радостные будни «Флоричики».

Но есть в ее жизни одно печальное обстоятельство, сегодня отчасти уже устраненное. Дело в том, что фильмы, созданные на студии, существуют только в одном экземпляре. И хотя радушные и щедрые авторы готовы бесконечно показывать свои картины и у себя дома, и вывозить их на внешние просмотры, рано или поздно они сталкиваются со старением и порчей ленты. Конечно, «Флоричика» бережно хранит все материалы по каждому фильму — не только в качестве реликвий, но и по необходимости: чтобы дать потом второе рождение картине, полюбившейся зрителям, — но хранить материалы, чтобы на их основе воссоздавать износившийся фильм, трудно и не рационально.

Сегодня решением руководства молдавской кинематографии «Флоричика» включена в систему Госкино республики. Для нее выделена плановая единица на профессиональной киностудии. Это означает, что отныне лучшие мультфильмы ребят будут выходить на широкий экран под маркой «Молдова-филм». А значит, будет решен вопрос и с тиражированием лучших картин.

Это радостное событие. Но в то же время оно вызывает и известные опасения: как сохранить в новых условиях лицо «Флоричики»? В условиях «взрослого» студийного производства оно ведь может трансформироваться. Допускать этого нельзя. Видимо, руководителям и «Флоричики», и киностудии «Молдова-филм» необходимо найти такую форму сосуществования, при которой принципы и критерии профессионального кинематографа не помешали бы детскому художественному творчеству, которое ведь и определяет существо «Флоричики», ее своеобразие, прелесть и ее о с о б о е место в художественной жизни республики.

Кишинев — Москва

«Побег из тюрьмы»
«Пыль под солнцем»
«Убит при исполнении»
«Письма к матери»
«Полигон»
«И мама меня простит»

Владимир Ишимов

Связь времен

«ПОБЕГ ИЗ ТЮРЬМЫ»
Сценарий Н. Вирты, Р. Отколенко. Постановка Р. Василевского. Оператор Ю. Клименко. Художник В. Гидулянов. Композитор И. Катаев. Звукооператор А. Подлесный. Одесская киностудия, 1977.

«ПЫЛЬ ПОД СОЛНЦЕМ»
Сценарий Е. Котова. Постановка М. Гедриса. Оператор И. Томашевичюс. Художник Л. Платов. Композитор В. Баркаускас. Звукооператор Н. Калениченко. Совместное производство Литовской киностудии и киностудии «Мосфильм», 1977.

«УБИТ ПРИ ИСПОЛНЕНИИ»
Сценарий Э. Володарского. Постановка Н. Розанцева. Оператор В. Грамматиков. Художник Л. Шилова. Композитор Н. Червинский. Звукооператор А. Гасан-Заде. «Ленфильм», 1977.

Революция, породившая советский кинематограф, всегда была его главной темой. Ее драматизм, накал классовых и человеческих страстей, очистительная ее гроза, взлет духа, созидательный пафос, череда необыкновенных людей, творцов революции, властно притягивали художников советского экрана. Ибо как нельзя лучше отвечали и сокровенным потребностям самого искусства, нуждавшегося в герое, олицетворяющем дух эпохи, и — жажде трудовых масс, всколыхнувшихся к новой жизни, познать и понять самое себя, свою роль в истории, смысл своей жизни.

Идут годы, складываясь в десятилетия, и каждое время несет свои будоражащие злобы дня, фиксируя прежде всего на них интересы и внимание людей и народов. Эпохальными свершениями занята Советская страна. Современность — вот девиз нашего искусства.

Но какой бы век ни стоял на дворе, интерес художника и зрителя к тому, что зовется «историко-революционной темой», не иссякает. И примечательно: чем содержательнее, насыщеннее, напряженнее день сегодняшний, тем острее тянет нас вглядеться в былое.

Стремясь прорваться сквозь завесь десятилетий в прошлое, прикоснуться к истории, мы словно бы хотим посмотреть в глаза своим предшественникам, спросить их самих: а какими вы были, товарищи? как вы жили? как боролись? как мыслили и чувствовали? что двигало вами в вашей самоотверженной беззаветности? Нам нужно испить из родника их животворного опыта, святого опыта тех, кто положил жизнь за други своя, сражаясь за свободу под непосредственным водительством Ленина. Извлечь из этого опыта нравственные уроки, бесценные в бурлении нынешних будней.

Какими же свойствами должно обладать историко-революционной ленте, чтобы стать необходимой нам с е г о д н я? Если оценивать по большому счету художественное произведение, тем паче — обращенное к прошлому, стоит прежде всего установить: а несет ли оно зрителю необходимую «информацию к размышлению», дает ли, говоря так, как говаривали встарь, необходимую нам сегодня пищу для ума и души? Разве не в этом предназначение искусства? Ежели, конечно, речь идет об искусстве истинном, стремящемся будить мысль аудитории, развивать ее историческую память, чувство живое тех вечных и нескончаемых нитей, что протяженны сквозь слежавшиеся пласты времени от предков наших — к невидимому и незнакомому еще племени потомков!..

Речь, конечно же, идет не о лобовой назидательности или о суетном поиске прямых параллелей и аналогий, но — о глубинной преемственности, соединяющей разные эпохи великой революции. Вот почему, уверен, так важны строгая точность в воспроизведении фактов, явлений, духа и атмосферы времени, умение выделить главное, не упуская и деталей, про-

чертить закономерности и причинно-следственные связи. Иными словами — историзм художественного произведения. Тем более такого, которое, как гласят нередко рекламные аннотации, делает заявку на «документальность в отражении исторических событий».

Пред нами — три ленты. Три эпизода нашей великой революции. Сюжет каждой картины — события подлинные, известные, запечатленные во всех учебниках истории. Персонажи, вплоть до большинства эпизодических, — реальные исторические лица.

Сделать подобные события и биографии достоянием живого духовного опыта человека 70-х годов, особенно молодого, — предприятие столь же благодарное, сколь и трудное. Без художнической отваги, без умения принимать на себя ответственность за такой материал не возьмешься. Отдадим же в этом авторам должное...

●

Зимой 1902 года начальнику Киевского губернского жандармского управления генералу Новицкому удалось выследить киевского представителя «Искры» Виктора Крохмаля (в фильме «Побег из тюрьмы» он, единственный из всех героев, выведен почему-то без фамилии, под кличкой Красавец), открыть все явки, адреса для писем, шифры и напасть на след всероссийского совещания искровцев. Участники совещания почти все были схвачены и доставлены в киевскую губернскую тюрьму, в просторечии называемую Лукьяновкой. Генерал Новицкий стал звездой на охранно-полицейском небосклоне. Ему поручили готовить громкий процесс искровцев. Но не суждено было умудренному четвертьвековой верной жандармской службой генералу утвердиться в славе: в один прекрасный день, 18 августа, искровцы бежали! Заметим, что за предшествующие двадцать пять лет из Лукьяновки было совершено всего четыре побега, притом один — неудачный. А тут — массовый! Сразу одиннадцать «политиков» вырвались на волю!.. Ужасный конфуз...

Дело это прямо-таки взбудоражило Россию, произвело колоссальное впечатление за границей.

Лента Н. Вирты, Р. Отколенко и Р. Василевского и рассказывает, как готовился знаменитый побег одиннадцати, как он был свершен. Фильм тем более примечателен, что история эта связана с молодостью видных деятелей партии — Николая Баумана, Макса Валлаха (Литвинова), Иосифа Таршиса (Пятницкого), Мариана Гурского, Владимира Бобровского...

Что было причиной блистательной победы искровцев над тюремными властями? Прежде всего — их истинно товарищеская революционная спайка, отвага, решительность. Поддержка коллектива — да, коллектива! — заключенных. Блестящая организация дела со стороны друзей с воли. Вот, кстати, что говорилось об этом в прокламации, выпущенной Киевским комитетом партии и организацией «Искры»:

«...В вечер 18 августа из Киевской тюрьмы был совершен чрезвычайно смелый и остроумный побег 11 человек... Кроме средств, отпущенных из соответствующих сумм организации, было собрано с этой специальной целью среди общества 1795 рублей. Все это за крайне малый промежуток времени. Цель отовсюду вызывала живейшее сочувствие и энтузиазм, что наиболее ярко указывает на то враждебное отношение, которое встречает русское правительство. Киевский комитет и организация «Искры» считает нужным в особенности отметить чрезвычайно ценное участие общества, выразившееся в полном содействии многим важным конспиративным мероприятиям настоящего дела».

Эта сторона подготовки побега как раз и показана, причем весьма подробно, в фильме: подпольщики, руководимые членами Киевского комитета Дедом и Сапежко, доставляют в тюрьму и деньги, и паспорта, и якорь, необходимый, чтобы зацепить веревочную лестницу за гребень стены (эпизод передачи якоря в букете цветов с большим чувством юмора исполнен Л. Зайцевой, играющей жену Баумана — Капитолину); рабочие-арсенальцы на всякий случай готовят группу товарищей с оружием...

Проведению грандиозного побега способствовал и тогдашний уклад жизни в киевской тюрьме, как свидетельствовали потом участни-

«Побег из тюрьмы». Плесский — Г. Дрозд, Бауман — А. Абдулов

ки дела. «Двери всех камер от утренней до вечерней поверки были открытыми, и мы жили своей коммуной со своим старостой, общим коммунальным питанием, — вспомнил двадцать лет спустя после побега Владимир Бобровский. — Целые дни то ходили друг к другу в гости, то коротали время на своем довольно тесном дворе, где порою устраивали общие шумные игры, порой проводили время за общими беседами, устраивали хоровое пение и т. д.». В. Бобровскому вторит Осип Пятницкий: «В Лукьяновке сидеть тогда было привольно: можно было гулять целый день, книги можно было достать какие угодно. Получались ежедневно газеты и все заграничные и русские нелегальные органы всех партий сейчас же по их получении в Киев. Переписка с волей была организована великолепно. Киевляне имели частые свидания с родными и знакомыми».

Сей либеральный режим в Лукьяновке был установлен киевским гражданским губернатором Ф. Треповым и генерал-губернатором генералом Драгомировым неспроста, у них на то были свои соображения: власти всячески старались в тот период избегать возникновения поводов для протестов общественности, а она особенно остро реагировала как раз на малейшие притеснения политзаключенных. В какие же формы могло вылиться общественное недовольство, показали недавние демонстрации студентов и рабочих в городе.

Картина «Побег из тюрьмы» весьма точно воссоздает эту специфическую обстановку ки-

евской тюрьмы, стиль отношений «политиков» с тюремным начальством и надзирателями, которые, кто из-за мелких денежных подачек, выпивки, а кто — будучи распропагандирован, попали под влияние искровцев. Встает вопрос: что заставило заключенных революционеров решиться на связанный с огромным риском для жизни побег при таком-то вольготном режиме? Они хорошо знали, что, обнаружив беглецов, часовые могут их запросто перестрелять. Тому был печальный опыт: один из их предшественников был убит наповал стражником. Так во имя чего шли искровцы на такой риск?

Вот как объясняла это уже цитированная нами прокламация: «Побеги из Сибири и тюрем учащаются и начинают принимать массовый характер. Причем беглецов вынуждает к этому не тяжесть ссылки и тюремной жизни, а жажда кипучей деятельности, желание принять участие в горячей борьбе переживаемого момента». Еще конкретнее говорит в своих мемуарах О. Пятницкий: «Несмотря на все привольности, сидеть было невыносимо, ибо революционное движение в России шагало гигантскими шагами, а пролетарской единой централизованной партии еще не существовало. «Искра» и искровцы только работали над созданием партии».

Вот в чем суть дела! Искровцы были людьми о с о б о г о склада, о с о б о й «выделки». Типичные революционеры-профессионалы, они, как характеризовала Н. К. Крупская О. Пятницкого, всю свою жизнь, всего себя отдавали партии, жили только ее интересами. Если бы процесс жандармам удалось провести, организация ленинской «Искры» оказалась бы надолго разгромленной. Для социал-демократического движения это был бы тем более сильный удар, что РСДРП шла к своему историческому II съезду, где Ленин и ленинцы создали революционную рабочую партию нового типа — партию большевиков.

Интересы партии, революции были для искровцев превыше всего. Вот почему они и решились на побег.

Хотя не всегда достаточно глубоко, сбиваясь на информационность, но картина «Побег из тюрьмы» показывает, почему и как ее герои вынашивают, обсуждают идею побега, как приходят к окончательному решению.

Интересны и достоверны сцены непосредственной подготовки к делу, самого побега. И передача «якоря» в букете имениннику Басовскому, и спаивание надзирателей водкой с сонным порошком, предварительно испробованным на Басовском, и эпизод борьбы с часовым — все это сделано напряженно, психологически выверенно, убедительно. Есть и удачные находки — скажем, эффектен момент, когда по ассоциативному ходу мысли заключенных осенила идея «слона», то есть пирамиды из нескольких человек, которая позволила им добраться до верха тюремной стены, чтобы закрепить там якорь с лестницей. Хороши, с юмором сняты сцены акробатических тренировок, над которыми потешаются ничего не подозревающие надзиратели: «Политики-то от жары с ума спятили!»

Стоит отметить еще одну, вроде бы второстепенную, а на самом деле серьезную деталь — она не раз и вполне правильно акцентируется в ленте: Сильвин, Бауман, Литвинов настаивают, чтобы побег обошелся без крови. За этим не только принципиальные соображения («мы не террористы»), но и сугубо практические. Какие именно — дает представление один примечательный документ.

Через полгода после побега австро-венгерские власти задержали во Львове М. Гурского — при перевозке через границу «Искры». Российское министерство юстиции тотчас запросило прокурора Киевской судебной палаты, не предполагается ли привлечь одиннадцать беглецов по обвинению в насилии над стражей и, следовательно, предъявить Австро-Венгрии требование о выдаче Гурского. Вот какой последовал ответ: «...Вопрос о том, было ли в настоящем случае употреблено какое-либо против стражи насилие, остается открытым. Не усматривая вследствие этого достаточно оснований для предъявления Мариану Гурскому и другим учинившим побег арестантам обвинения по ст. 312 улож. о нак. и считая расследование по этому делу исчерпанным, я полагаю, что оно должно быть направлено к прекращению.

Считаю своей обязанностью присовокупить, что постановка этого дела на суд при сколько-нибудь сомнительных, нетвердых данных, с моей точки зрения, крайне нежелательна. Дела о побегах с насилием над стражей рассматриваются с участием присяжных заседателей, которые требуют от обвинительной власти точных и несомненных доказательств и при отсутствии таковых выносят всегда оправдательные вердикты... Если бы в настоящем случае Мариан Гурский и был привлечен к делу в качестве обвиняемого по ст. 312 улож. о нак., то в силу конвенции о взаимной выдаче преступников, заключенной между Россией и Австрией 3/15 октября 1874 г., не представлялось бы возможным войти с требованием о его выдаче, т. к. по смыслу ст. 4-й конвенции действие ее не распространяется на преступления государственные и правонарушения, обусловленные этими преступлениями». Дело было прекращено!

Вот какое существенное значение имела предусмотрительность организаторов побега, ставших героями украинского фильма...

А теперь вот о чем. Авторы фильма попытались разглядеть характеры своих героев в динамике, учитывая их дальнейшую эволюцию — ту эволюцию, которая в недалеком будущем разведет участников побега, членов сплоченной группы товарищей-искровцев, по разные стороны линии раскола партии, разделит их на большевиков и меньшевиков.

Давно и неоднократно отмечено, что большевик или меньшевик — это не только сумма политических взглядов, не только разное понимание тактики, стратегии, целей революционного рабочего движения, разный подход к марксизму, к основополагающим принципам строительства и работы партии, но и разный склад характера, социально-психологический тип личности.

И обнаружить в характере того или иного персонажа, прообразом коих послужили реальные лица, зерно, потенцию будущего «бека» или «мека», как тогда говорили в партии, раскрыть это зерно художественными средствами — необычайно соблазнительно для художника и плодотворно!

Однако все дело — в средствах. По какому же пути пошли авторы «Побега из тюрьмы»?

Они то и дело сталкивают своих героев в спорах и перепалках. Особенно достается от авторов Иосифу Блюменфельду — он обрисован шаржированно, изображен трусом и истериком. Это несправедливо. Товарищи относились к Блюменфельду с большим уважением, об этом свидетельствуют воспоминания. Тот же О. Пятницкий, например, писал о нем: «...Несмотря на то, что мы с ним очень скоро оказались в разных лагерях российского рабочего движения, я ему искренне благодарен за его теплое отношение ко мне, а главное — за тот фундамент правильного понимания марксизма, который он в меня заложил».

Несколькими штрихами, но тоже недоброжелательно обрисован Красавец — Крохмаль, тоже в будущем меньшевик. Между героями вспыхивает принципиальный спор. О чем? О роли в социал-демократическом искровском движении Ленина и его соратников, об отношении к ленинскому плану построения рабочей партии нового типа. Но ведь это же явный анахронизм! Такой спор и на таком уровне мог идти значительно позже — лишь после II съезда. Покуда же искровцы объединены общим отрицанием экономизма, отношением к стихийности и сознательности рабочего движения, борьбой против «Кредо» Кусковой и К° Авторы же проводят водораздел между персонажами по проблемам, которые стали коренными лишь на II съезде партии и привели к расколу партии на ленинцев-большевиков и мартовцев-меньшевиков.

Приходится, к сожалению, констатировать: такой прием не очень-то согласуется с принципом историзма, и — главное — он художественно невыгоден.

Увы, принцип историзма нарушается в фильме не только в этом.

Стержень фабулы — история Ильи Строева, студента социал-демократа, однокамерника искровцев. «Ловец душ», жандармский подполковник Спиридович «цепляет» Илью на крючок ревности (невесту Строева Ольгу комитет назначил «невестой» Максима Литвинова, и она ходит к нему на свидания в тюрь-

му, чтобы держать связь с искровцами). Спиридович требует, чтобы Илья собрал доказательства давних связей меж искровцами, которые выдают себя за «одиноких бунтарей», отрицая свою принадлежность к организации. Илья становится поначалу «сотрудником», но потом у него начинаются угрызения совести. Окончательный перелом наступает, когда Илья узнает, что вся политическая тюрьма объявила голодовку, требуя его освобождения из карцера, куда он был посажен Спиридовичем. В финале Строев бросается на жандармского ротмистра Кулябко, когда тот обнаруживает побег, и геройски гибнет от жандармской пули.

На самом деле ничего подобного не было. Не было провокации в тюрьме, да она жандармам была совершенно ни к чему: в их руках были достаточно доказательные материалы, обличавшие принадлежность к «Искре» каждого из заключенных. Не было и не могло быть в тогдашней Лукьяновке избиений «политиков»; явное сочинительство — и та взрывчатка, которую охранка подбрасывает в цейхгауз, чтобы, дескать, иметь повод упрятать искровцев в карцер.

Более того, видный охранник Спиридович, не только деятельный практик, но и «ученый теоретик» от жандармерии, которому авторы фильма приписывают эти не очень-то разумные — с полицейской точки зрения — акции, в это время служил не в Киеве, а в Таврической губернии. Зачем авторы назначили Александра Ивановича Спиридовича начальником Киевского охранного отделения годом раньше, чем это сделал государь император Николай II, понять трудно. Может быть, для того, чтобы дать ему, выученику Зубатова, возможность сколотить «общество взаимопомощи рабочих» и отразить в картине «полицейский социализм» с его подрывной деятельностью в рабочем движении? Но зубатовских организаций в Киеве вообще никогда не существовало. Авторов ленты можно было б еще понять, если бы зубатовское движение как-то было бы связано с основным сюжетом. Но это не так — эпизод с вербовкой в «общество» существует в фильме сам по себе и выглядит неким «довеском».

Подобных отступлений в сторону чистого домысла в фильме порядком. Отмечу еще лишь одно. Картина начинается первой — неудачной — попыткой побега через церковь. Такой попытки не было и не могло быть. Хороши были бы опытные конспираторы-искровцы, если б вдруг собрались в православный храм всей честной компанией, половина коей числилась в иудейском и католическом вероисповеданиях...

●

Спрашивается: вправе ли были авторы «Побега из тюрьмы» столь вольно обращаться с подлинными историческими фактами, по своему желанию перемещать реальных персонажей во времени и пространстве?

Но, возразите вы, как быть с неотъемлемым правом художника на домысел и прямой вымысел в художественном, даже в художественно-документальном произведении?

Несомненно, такое право у художника есть. Однако пользоваться им, тем паче когда речь идет сплошь о реальных лицах, надо бы, мне кажется, с осторожностью, с тактом и деликатностью. И уж, во всяком случае, не с эдаким тотальным размахом. Перефразируя известную истину, я бы сказал так: домысливай лишь тогда, когда *не* домыслить не можешь. Достройки, домыслы, перестановки фактов, по моему глубокому убеждению, допустимы, возможны, а иногда и желательны, но только если при этом властвуют неукоснительные правила.

Первое. Хотя *этого* и не было, но могло быть *именно так*.

Второе и главное: исторические смещения и домыслы должны иметь цель и смысл. *Художественную* сверхзадачу.

Позволю себе пояснить свою мысль одним примером. В фильме «Шестое июля», в момент, когда судьба Советской республики висит буквально на волоске, Ленин вытаскивает из ящика стола и проверяет пистолет. Насколько мне известно, нет ни в каких мемуарах или документах свидетельства, чтобы Владимир Ильич когда-либо брал в руки какое-нибудь оружие, кроме охотничьего ружья.

И тем не менее у меня ни на йоту не возникает сомнения: да, так оно и было!

«Побег из тюрьмы». Гурский — А. Карка, Сильвин — В. Шушкевич

Драматург и постановщик сделали блистательную находку, а актер великолепно ее воплотил. Неожиданный жест — пистолет в руке вождя партии, великого государственного деятеля и мыслителя — словно бы троекратно подчеркивал, сгущал ощущение смертельной угрозы, нависшей над революцией. А кроме того, вносил еще один — принципиальный! — штрих в образ Ленина, открывая черту крутой решимости, бесповоротного мужества, готовности ко всему. Высшая правда истории — вот чем обернулся в этом драматургически точном эпизоде браунинг в ленинской руке.

Если б была подобная художественная цель у авторов «Побега из тюрьмы», тогда их увлечение хитросплетениями «домысленной» интриги, перестановкой реальных персонажей во времени и пространстве было б оправдано. Но была ли она, такая цель? Боюсь, что не было. Разве их усилия помогли более рельефной лепке характеров? Острому выявлению их индивидуальных качеств? Верной передаче примет эпохи — социально-политических, социальных, житейски-бытовых? По-моему, нет.

Рискну высказать такое предположение: сценаристы и режиссер, кажется мне, усомнились в силе и увлекательности подлинных фактов истории; не поверили, что поразительный побег одиннадцати сам по себе может составить суть, сюжет и фабулу интереснейшего фильма, позволит дать зрителю, особенно молодому, ценную художественную информацию к размышлению об одном из примечатель-

нейших эпизодов истории партии, вылепить череду ярких, не похожих друг на друга, самобытных образов — образов верных бойцов партии, и тем дать аудитории искомый нравственный урок.

При таком ключе к драматургии фильма внешняя (по отношению к главному событию) интрига заняла слишком много пространства в ленте и несколько потеснила то, что могло — и должно было — стать сутью, идейной и художественной тканью картины, главной темой художественного исследования.

В аннотации к фильму категорически утверждается: «В фильме созданы характеры искровцев — Литвинова, Баумана, Басовского, Сапежко и других». Осмелюсь оспорить сие утверждение. Характеры лишь намечены слабыми штрихами. Актерам Н. Еременко (Литвинов), В. Шушкевичу (Сильвин), П. Ремезову (Басовский), А. Карке (Гурский), В. Дорошенко (Бобровский), В. Бутову (Пятницкий), Ю. Родионову (Блюм), В. Васьковцеву (Красавец) нелегко лепить образы из того материала, что есть в сценарии. Смотришь картину, то и дело справляясь у соседа: «Извините... это кто, Сильвин? ..ах, Гурский, ну да, спасибо, прошу прощения...» А по прошествии недолгого срока герои и вовсе сливаются в твоей памяти в некую цепочку похожих друг на друга молодых людей. Наособицу разве что Басовский — лысый и с костылем, остальные с бородками и почти все в очках.

На общем фоне выделяется Николай Бауман (А. Абдулов). Он выписан основательней остальных. Ему приданы характерные черты — он подвижен, динамичен, спортивен (товарищи по заключению даже прозвали его за силу, гибкость и ловкость «балериной»). Бауман — застрельщик физических тренировок при подготовке к побегу. Но сильнее всего «сработал» на создание более выпуклого, рельефного образа введенный авторами мотив его личной, интимной жизни — страстная, безоглядная любовь к жене, Капитолине Саниной-Медведевой.

Я нигде не встречал упоминания о том, что Санина приезжала в Киев, чтобы помочь в подготовке побега искровцев. Но вот вам случай, когда это — не важно. Здесь домысел художественно оправдан. Всепоглощающее чувство, владеющее этими красивыми молодыми людьми, бойцами партии, несет на себе четкий отсвет их личностей, делает и Баумана и Капу близкими нам, понятными, живыми.

Превосходна сцена, где Баумана просят взять бинокль. Он смотрит в окно дома напротив тюрьмы, откуда товарищи передают им новости, и... Бауман ошеломлен:

— Господи! Господи, это ж Капа! Этого не может быть!.. Гурский, Гурский, пожалуйста, скажи ей, чтоб убрала бинокль от лица. Я хочу видеть ее... передай ей, что я безумно люблю ее... и что я самый счастливый человек на свете! Мы... обязательно убежим!..

Все здесь безошибочно точно: перехват дыхания, и взрывная открытость чувства, и слитность личного и партийного: «Мы обязательно убежим!» Перед нами — человек, смертельно стосковавшийся по воле, по борьбе, по любимой женщине. До сих пор — мы видели — он был сдержан, ровно весел, бодр, заражал бодростью и юмором товарищей. А в эту минуту не справился с собою, на секунду «выдал» себя. Превосходно!

Нет, они не были анахоретами, сухарями, скучными моралистами. Живые, горячие, страстные люди, они были из плоти и крови. Они не жертвовали собой, своей «личной жизнью». Просто личное у них неотделимо было от партийного, от революции, естественно, натурально неотделимо. Они умели жить и гореть в этой жизни так ярко, так романтично, так прекрасно, как и не снилось ни одному человеку, не вкусившему счастья борьбы...

Замечу, что Бауман и в самом деле необыкновенно сильно любил жену, они были очень счастливы в своей недолгой совместной жизни. Об этом рассказывает в своих записках лучший друг Николая Эрнестовича Владимир Сущинский, которого называли «альтер эго» Баумана.

Удачный этот эпизод весьма наглядно показывает, какие интересные возможности для раскрытия характеров персонажей упустили авторы этой в общем-то интересной ленты. И каких характеров! Один острее и своеобразнее другого...

Вот две кратких характеристики:

Литвинов. С юности полноватый, медлительный, по виду счетовод или кассир (он и был по профессии бухгалтером в городке Клинцы), а на поверку — человек действия, железной воли, риска, бесстрашный конспиратор, участник боевой работы партии, не раз ходивший по острию ножа, переправлявший не только печатное слово партии, но и оружие. А в то же время — человек глубокой мысли, острого ума, мгновенной интеллектуальной реакции. Не случайно он стал после Октября, выйдя из английской тюрьмы, одним из членов ленинского внешнеполитического мозгового треста, был среди основателей советской дипломатической школы и виднейших ее деятелей — наряду с Чичериным, Красиным, Воровским...

Пятницкий. Веселый и беззаботный подмастерье местечкового портного, «портняжка» Иосиф Таршис мальчишкой перевозил транспорты с «Искрой», в Лукьяновку попал, когда ему не было еще двадцати лет. «Пятница, — писала о нем Н. К. Крупская, — был убежденный большевик, цельный, у которого слово не расходилось с делом, на которого можно было положиться. Таким его считал Ильич».

Какие характеры! И как можно было бы их разработать в рамках фильма... Конечно, не очень прилично рецензенту рассуждать о готовом фильме по рецепту: «как здорово могло быть, если б...». И все-таки позволю себе высказать крамольную мысль: не загромождай авторы фильм «фантазиями от лукавого», им, возможно, удалось бы неторопливо, пристально всмотреться в каждого из своих героев, обрисовать их индивидуальности так, как они могли раскрыться в острых, задевающих умы спорах, в людских отношениях, показать черты высокие и смешные (а они были у них, были!), найти личностный стержень каждого — то есть подарить нам индивидуально-групповой портрет молодых (большинству было по 25—28 лет!) соратников молодого Ильича. Тех самых, что шли рядом с ним «тесной кучкой по обрывистому и трудному пути, крепко взявшись за руки», тех, что именно в том году, сидя в Лукьяновке, прочитали эти слова о самих себе в переданном им с воли «Что делать?»...

У меня нет ни малейшего желания ставить «под вопрос» общий итог работы авторов «Побега из тюрьмы». Свое доброе дело фильм сделает. Просто я хотел поразмышлять еще и о потерянных его авторами возможностях...

●

В отличие от «Побега» историческая канва фильма «Пыль под солнцем» весьма точна. С этой концептуальной, как мне кажется, для авторов верностью подлинным событиям гармонирует и выбор актеров — Варейкиса и Тухачевского, например, играют Т. Спивак и А. Овчинников, внешне похожие на свои прототипы, — и откровенная перекличка ленты с иконографическим материалом — иные кадры (Тухачевский в буденовке в профиль, Варейкис в блузе за столом) живо напоминают известные фотоснимки времен гражданской войны.

Мне лично по душе такая позиция авторов ленты. К сожалению, им не удалось до конца провести свой принцип в жизнь. Массовые сцены грешат театральностью — и в режиссерском решении эпизодов, и во внутрикадровом монтаже, и в костюмах, и в экранном поведении участников.

Однако обратимся к исторической основе фильма.

10 июля 1918 года. Три дня как разгромлен левоэсеровский путч в Москве — тот, о котором выше уже шла речь. Тайком от Реввоенсовета, отплыв с верным себе Уфимским полком из Казани, из своей ставки, в Симбирск прибывает главком Восточного фронта бывший подполковник, левый эсер Михаил Муравьев. В последнее время он постоянно мешал молодому командующему 1-й Революционной армией Михаилу Тухачевскому вести операции против белогвардейцев и чехословацких мятежников, вносил путаницу, отдавал приказы частям и даже подразделениям армии через голову ее командарма. Старался дискредитировать политкомиссаров, членов РВС фронта. Муравьев готовил мятеж.

Уже после подавления муравьевщины М. Н. Тухачевский писал в Наркомвоен республики: «Общая деятельность Муравьева была такова, что теперь ясно, что все те пре-

пятствия, которые я встречал по созданию боеспособности армии и по управлению, сознательно вели к разложению армии и к поражениям».

Но, готовя измену, Муравьев действовал очень осторожно, поддерживая контакт лишь с узкой группой левоэсеровского руководства в Поволжье. Опасаясь преждевременного разоблачения, он продолжал начатые до него мероприятия по централизации управления, формирования и снабжения армий Восточного фронта.

Маневрируя, он после разгрома московского мятежа заявил, что порывает с партией левых эсеров. Когда член РВС Восточного фронта К. Мехоношин сообщил об этом В. И. Ленину, тот распорядился: «Запротоколируйте заявление Муравьева о его выходе из партии левых эсеров, продолжайте бдительный контроль... Борьбу с чехословаками и казаками надо вести с тройной энергией».

Нет никаких сомнений, что все действия Муравьева были звеньями общего плана, выработанного верхушкой левых эсеров, готовившихся к выступлению против диктатуры пролетариата, против власти большевиков.

И вот Муравьев в Симбирске. Он начинает мятеж. Объявив себя «главнокомандующим армией, действующей против германцев», он изменил Советской власти, объявил войну Германии и призвал всех врагов революции поддержать его авантюру. Вот его обращение к белочехам: «От Самары до Владивостока всем чехословацким командирам. Ввиду объявления войны Германии приказываю вам повернуть эшелоны, двигающиеся на восток, и перейти в наступление к Волге и далее на западную границу... Дальнейшие указания получите особо».

Муравьев пытался перетянуть на свою сторону командарма-1, Тухачевского, но, получив решительный отпор, приказал его арестовать. Потом обманом он двинул войска и броневики в город, окружив «Симбирский Смольный» — здание бывшего кадетского корпуса, где размещался губисполком и губком партии во главе с председателем губкома Иосифом (Юозасом) Варейкисом, литовцем, воспитанником подольских рабочих-большевиков. Губком и губисполком оказались изолированными в кадетском корпусе, а город — отрезанным от республики. В это время телеграфные провода разносили по всей республике жгучие слова правительственного сообщения, подписанного В. И. Лениным:

«Всем, всем. всем

Бывший главнокомандующий против чехословаков левый эсер Муравьев подкуплен англо-французским империализмом.

Муравьев сбежал из штаба Революционного военного совета в Симбирск и отдал по всем войскам приказ повернуть против немцев, которые будто бы взяли Оршу и наступают на нас. Приказ Муравьева имеет своей предательской целью открыть Петроград и Москву и всю Советскую Россию для наступления чехословаков и белогвардейцев. Измена Муравьева своевременно раскрыта Революционным военным советом, и все войска, действующие против чехословаков, верны Советской власти...

Бывший главнокомандующий на чехословацком фронте левый эсер Муравьев объявляется изменником и врагом народа. Всякий честный гражданин обязан его застрелить на месте...»

Телеграф разнес этот приказ по всей республике. Но в Симбирске его не получили: город был отрезан. И Муравьеву на некоторое время удалось обмануть своей демагогией часть расположенных здесь войск. Но ненадолго.

Ликвидацию заговора взяла на себя большевистская фракция губисполкома и члены губкома партии. Руководил операцией Варейкис.

Вот в каких словах описал роль Варейкиса в этом деле один из его товарищей, Г. Каучуковский: «В эти исторические часы, когда авантюра Муравьева грозила огромным бедствием для молодой и еще не окрепшей Советской страны, окруженной со всех сторон кольцом враждебных белогвардейских, контрреволюционных и интервенционистских войск; когда от исхода нашей борьбы с Муравьевым в значительной степени зависела судьба фронта, — Иосиф Михайлович Варейкис проявил подлинную большевистскую прозорливость, твердость, самоотверженность, бесстрашие и героизм.

«Пыль под солнцем». Тухачевский — А. Овчинников

Не имея никакой связи с Москвой и Казанью, где тогда находился штаб Восточного фронта, потеряв связь с командующим 1-й армией Тухачевским, который оказался арестованным Муравьевым, Варейкис сумел с самого начала выступления Муравьева взять правильную партийную линию и как недюжинный организатор, опираясь на актив симбирских большевиков, сумел в течение 5—6 часов не только организовать солидные силы против Муравьева, но разложить его отряды, значительную часть их привлечь на свою сторону и тем самым ликвидировать муравьевскую авантюру».

Вот каким драматическим страницам истории молодой Советской власти посвящена картина Е. Котова и М. Гедриса. Вот какая незаурядная фигура молодого большевистского лидера — напомним, что Варейкису в те дни было двадцать четыре года! — находится в центре событий; впрочем, «находится» — вялое и неверное слово: управляет событиями.

Поучительно следить, с какой свободой оперируют авторы фильма реальными фактами и документами — они обрели эту свободу, опираясь на доскональную ориентировку в событиях и на творческое чутье. Е. Котову и М. Гедрису удается едва ли не все существенные моменты тех грозных дней, официальные рапорты, докладные, переписку руководящих деятелей и государственных учреждений преобразовать в художественную ткань фильма, каждый раз находя для этого убедительную, а главное — органическую, естественную форму. И почти всегда им сопутствуют такт и вкус. Редко-редко замечаешь «швы» от этих изящно сделанных «операций».

И вот еще что важно: авторы, как правило, не упрощают события, мотивы поступков героев, не выпрямляют их задним числом.

Вот, например, Тухачевский в салон-вагоне прибывшего на фронт под Инзу Муравьева напористо и с огромным чувством своей правоты излагает главкому свои претензии: «Товарищ командующий, невозможно так стеснять мою самостоятельность. Вы лично управляете каждой отдельной группой и отрядом и даже не

сообщаете штабу моей армии... Вы требуете наступать, но Курскому броневому дивизиону не дали двигаться, и наступать пришлось жидкими пехотными цепями...» И — демагогические ответы уверенного в себе, вальяжного Муравьева. Все здесь достоверно, и никто, самый эрудированный историк не скажет, что это — «перелицовка» документов. Хотя эпизод основан на точно использованных материалах. Но точно не только историографически, а художественно-психологически. То же можно сказать о кадрах встречи Муравьева, прибывшего на бывшей царской яхте «Межень» в Симбирск якобы для того, чтобы руководить наступлением на Самару, когда за роскошным обедом главком, раскрыв свои карты, требует от Тухачевского, чтобы он перешел на его сторону. Решительный отказ 25-летнего командарма-1, его арест, тонко рассчитанный маневр — показать Тухачевского солдатской массе на митинге, а потом провезти по городу, чтобы все убедились: Тухачевский с Муравьевым. И дальновидное распоряжение Муравьева своим головорезам, готовым расправиться с большевистским командармом: беречь его как зеницу ока!

Выпукло выписан и сдержанно, сильно сыгран П. Вельяминовым главком Муравьев. Человек, несомненно, незаурядный, решительный, волевой. Сильная личность. Именно такой, каким характеризовал его в свое время председателю губкома партии Варейкису командарм Тухачевский: бешеный честолюбец, демагог, обладающий несомненной личной храбростью; из всего военного дела знает только историю войн Наполеона; не умея оценить сложившейся обстановки, ищет готовые рецепты у своего кумира.

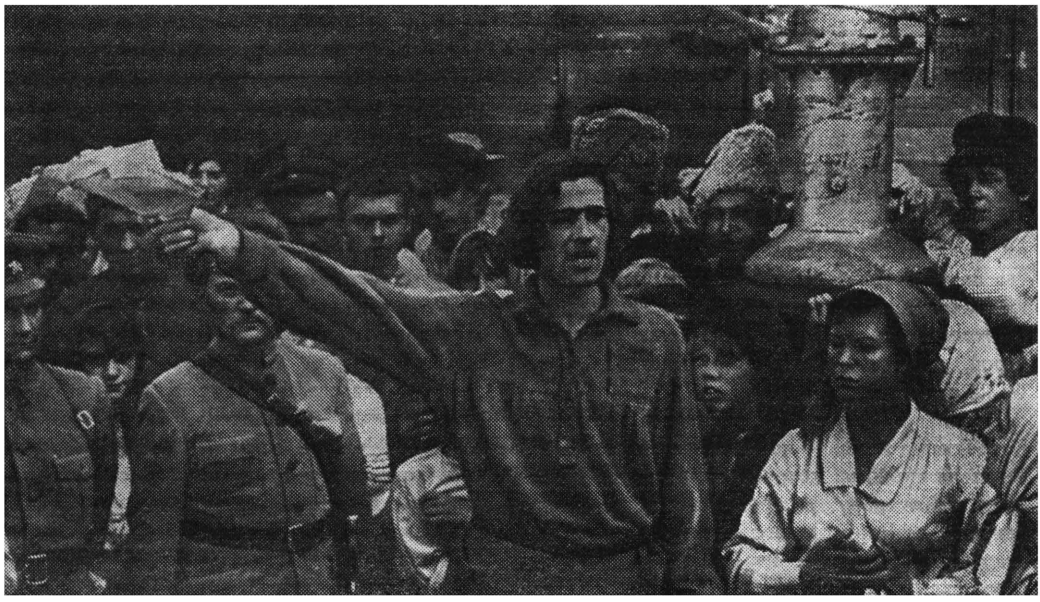
Точно и корректно схвачена в фильме выспренняя и самовлюбленная интонация доморощенного кандидата в Бонапарты. Она, эта интонация, эта манера разговаривать с солдатами, несомненное демагогическое умение общими и расплывчатыми речами разжигать и привлекать сердца толпы вызывает из глубины памяти кого-то назойливо знакомого по мемуарам, фотографиям, документам... Кого? Ну, конечно же, Александра Федоровича Керенского собственной персоной!.. П. Вельяминов мягко, без нажима оттеняет это социально-психологическое сходство. Вообще актер убедителен на протяжении всей картины, и в общем рисунке поведения своего персонажа и в деталях, нюансах.

Обратите, например, внимание, как тонко и сложно ведет свою игру Муравьев при встрече с эмиссаром эсеровского руководства Шитовым (В. Заманский). Шитов пытается взять под контроль главкома, превратить его в дисциплинированного проводника эсеровской линии, соблазняя его речами о том, как «нужна России сильная личность», и намекая, что, поскольку свято место пусто не бывает, как бы ему не упустить миг удачи: «Ах, дорогой Михаил Артемьевич, Бонапарт мог и опоздать на Аркольский мост, но тогда историки изучали бы деяния другого...» Нет, не так прост главком, он уходит в «прикрытие» — в выспренние красивые фразы. А когда после начала мятежа Шитов говорит ему уже в открытую: «Ведь приплывете все равно, не к левому берегу, так к правому, это неизбежно» (эсеровскому лидеру не откажешь в знании политической диалектики!), Муравьев жестко возражает: «Левый берег приплывет ко мне. Я буду диктовать условия навигации. Вот это неизбежно!» Нет, он ни с кем не намерен делить власть, этот новоявленный «диктатор России».

Председатель Симбирского губкома в напряжении всех сил и ума ищет и находит путь мгновенного подавления грозного муравьевского мятежа.

С увлечением следишь, как во внешне статичных, а внутренне сжатых, как пружина, эпизодах Варейкис размышляет, спорит с товарищами по губкому и исполкому в поисках выхода из, казалось бы, безвыходного положения.

Вот Варейкис возражает предгубисполкома Гимову, который предлагает уйти в подполье: это развяжет руки Муравьеву. Кто-то считает, что нужно навязать Муравьеву бой. «Что из этого увидят жители, войска? — спрашивает председатель губкома партии. — Что местная Советская власть напала на главнокомандующего Восточным фронтом, а он ее раздавил!.. Это мы, большевики, понимаем, что это мятеж... Нет, нам нужно как-то обезвредить армию,



«Пыль под солнцем». Варейкис — Т. Спивак

раскрыть глаза людям, объяснить, что происходит. А потом уже... поднимать шум...»

Истинно большевистский и точно учитывающий ситуацию подход: прежде всего надо идти к обманутым солдатам. Пока они не поймут, что Муравьев изменник, невозможно действовать против него силой. И агитаторы бросаются в мятежные части.

Еще веский штрих: «Нужно вывесить на Совдепе красные флаги — как на празднике. Красные флаги не дадут им пойти на штурм Совдепа. Разгромить Совдеп — это показать всем, что они против революции и Советской власти».

Все это безотказно действующее оружие против демагога-мятежника: партийная, большевистская правда, срывающая с Муравьева маску. Здесь зерно драматического развития событий: Муравьеву придется пойти на переговоры с Советом, чтобы удержать за собой солдат, верящих, будто он за Советскую власть, будто он противник «только» неверной политики Совнаркома в вопросе войны с немцами.

Бурную деятельность развивают симбирские большевики, руководимые Варейкисом. Поднимают интернациональные и латышские отряды. Заменяют своими людьми анархистский караул вокруг Совета и готовят специальный отряд пулеметчика Медведя (тоже реальное лицо) для ареста Муравьева и его штаба. Да, именно так. Потому что теперь, когда подготовка проведена, Варейкис решает: пора переходить к решительному шагу. Он приглашает Муравьева на переговоры. И у того нет иного выхода, как явиться в Совдеп.

Сцена переговоров — грозово-напряженная, когда все вибрирует натянутой струной, а напряжение оттеняется смешными речами ничего не знающей и не понимающей Анархистки, — это сцена противостояния диаметрально противоположных личностей: большевика Варейкиса и авантюриста-эсера Муравьева. Сталкиваются их характеры. Сталкиваются их воли. Сталкиваются их взгляды и намерения. За Варейкисом — историческая истина. Она побеждает. Мятеж обезврежен. Муравьев убит.

Как же выглядит в фильме главный герой — Варейкис? Т. Спиваку удалось показать и молодость своего героя, свойственную ему некоторую угловатость и неловкость движений, и его умение сосредоточенно думать, приходить к решению, а придя, действовать решительно, самозабвенно, яростно. И его безоглядную веру в правоту дела партии. И некоторую закрытость, скованность, идущую, быть может, от молодости, а может, от природных свойств его натуры. В решающие моменты эта скованность вдруг прорывается страстью трибуна, покоряющего массу предельной искренностью, верой, доверием к массе, от которой он себя не отделяет.

Дополняет рисунок образа линия отношений Варейкиса с Анной — потаенная нежность председателя губкома, которой он долго не дозволяет выйти наружу; трогательная забота о девушке — Варейкис под всякими предлогами старается удалить ее из Совдепа, где предстоит схватка с Муравьевым. И такое понятное и самопроизвольное движение сердца, когда Варейкис, перед самой схваткой, не зная, чем все кончится и суждено ли ему уцелеть, вместо признания в любви дарит Анне ее портреты, написанные им самим, нет, не забыл еще предгубкома, чему он научился у самого Полонова...

Как и в случае с Бауманом в «Побеге из тюрьмы», органичное вплетение в сюжет картины личной линии главного героя, несомненно, обогащает наше представление о людях той огненной поры, отбрасывая бытующее еще кое у кого превратное представление, что были они, дескать, фанатики не от мира сего.

И все-таки следует сказать, что Т. Спиваку не удалось полностью реализовать потенции, заложенные в его роли. Нередко он вяловат, иногда, напротив, плакатно-иллюстративен, не всегда глубок и убедителен.

И еще одно замечание: не слишком ли благодушен финал ленты? Да, мятеж Муравьева подавлен. Изменник понес заслуженную кару. «Что тут было?» — спрашивает шофер Варейкиса Янек. «Ничего особенного, — спокойно отвечает Варейкис. — Заседание губисполкома». Согласен: кинематографически это эффектная «реплика под занавес». Однако, кажется мне, соблазн этой эффектности стоило преодолеть. Во имя исторической, а следовательно, и художественной, психологической правды. Ведь хорошо известно, что мятеж имел тяжкие последствия для республики. Измена главкома, в прошлом подполковника, подогрела недоверие солдат к бывшим царским офицерам — а ведь это Тухачевский первым в Красной Армии свершил смелый шаг: мобилизовал офицеров, безбоязненно назначал их на командные посты, и большинство их честно служило народу, конечно, под бдительным присмотром комиссаров. Прямым результатом муравьевщины была сдача — небольшим силам белых — Симбирска. И лишь ценой огромных усилий партии, Совнаркома, военного командования, ценой красноармейского героизма и жертв через два месяца удалось отвоевать родину Ленина для Советов.

Но вот что хочется отметить особо.

Интересно задуман и в общем в большой мере воплощен на экране «дуэт» Варейкиса и Тухачевского. Эти люди, столь непохожие друг на друга, дополняют друг друга — и контрастируют друг с другом. Отлично воспитанный, элегантно одетый, щеголеватый командарм, бывший гвардейский подпоручик, убежденный большевик, эрудит, человек утонченный, склонный к юмору, — и недавний слесарь, самоучка, который, имея за плечами четырехклассное училище, здесь, в Симбирске, в обстановке кипящей гражданской войны, серьезно взялся за марксистскую теорию, и поскольку первого тома «Капитала» в городе не нашлось, начал со второго, а в недалеком будущем, в году 1919-м выпустит уже сборник статей «Тактика революционного марксизма (об отношении к мелкой буржуазии в период социальной революции)» — к той самой мелкой буржуазии, с ярким и опасным лидером которой они оба, Варейкис и Тухачевский, столкнулись сейчас в открытой схватке.

В картине найден образный эквивалент деловой и личной дружбе этих людей, Варейкиса и Тухачевского, дружбе, которая получила характерное, несущее на себе печать эпохи отражение в примечательном документе. Вот он:

«Приказом Революционного Военного Совета Республики я назначен помощником командующего Южным фронтом. Уезжая и покидая Симбирскую губернию, с таким напряжением обороняемую и наконец возвращенную Советам, в Вашем лице, товарищ Варейкис, искренне и горячо благодарю Симбирский комитет нашей партии.

Я открыто говорю, что дело создания 1 армии и изгнания контрреволюции никогда не могло бы осуществиться, если бы Симбирский комитет партии и исполком не пришли на помощь...

Таким образом, т. Варейкис, я смотрю на Вашу деятельность лично и деятельность партии при защите Симбирска, как на блестяще выполненную работу, послужившую общегосударственным опытом. Мне лучше всех известно, как работали симбирские парторганизация и исполком при защите Симбирска, и все клеветники будут осуждены историей.

Еще раз горячий привет всем дорогим товарищам коммунистам, с которыми пришлось так много трудиться и работать рука об руку в борьбе с контрреволюцией за идеи коммунизма.

Крепко жму Вашу руку, с товарищеским приветом.

Командующий 1 армией Тухачевский».

●

Перевернем еще несколько страниц в истории революции. Год 1923-й. Весна. Гражданская война позади. Ровно полгода назад выброшен был из Владивостока, «далекого, но нашенского», последний интервент. Советские республики взялись за лечение военных ран, за восстановление народного хозяйства.

Как воздух, нам нужен мир.

И потому на линии огня оказались советские дипломаты. Работники только-только рождающейся на свет ленинской внешнеполитической школы. Их готовили не в Кембриджах и Сорбоннах — хотя иные из них имели блестящее образование, — потому что никакие Кембриджи и Сорбонны не в состоянии были бы выработать новый тип деятеля небывалого в истории типа дипломатии. Первые советские полпреды получили огранку кристаллов своих характеров и крещение огнем в тех же классовых революционных битвах, в тех же тюрьмах и ссылках, что и вся старая гвардия большевиков. И если говорить о Вацлаве Воровском, герое фильма «Убит при исполнении», то даже детали его биографии в этом смысле знаменательны и почти символичны: он прошел ссылку почти одновременно с Николаем Бауманом в том же городишке Орлове Вологодской губернии, где и взял себе литературный псевдоним Орловский, приобретший потом такую популярность. Они, столь разные по характеру люди, были беззаветными борцами партии, и Бауман и Воровский, и оба — в разные эпохи революции — пали от руки черносотенных убийц.

Первые советские дипломаты сражаются за признание Советской республики капиталистическими государствами, за интересы своей страны на международной арене, за столь необходимую обнищавшей Советской России международную торговлю, за справедливое устройство послевоенного мира.

Неистовствуют твердолобые всех оттенков. Все делают, чтобы не допустить красную Москву на равных за столы международных переговоров. Но то тут, то там трещит единый фронт буржуазных государств, как и предсказывал Ленин. Самые трезвые политики капиталистического мира уже тогда понимали: Россия — великая держава. Ее не сбросишь со счетов в мире. Россия — безбрежный рынок. Россия — богатейший источник природных ресурсов. Советская дипломатия с успехом использует противоречия в лагере империалистов — во имя жизненных интересов советских народов и трудящихся всего мира, во имя суверенитета каждой европейской страны.

Вацлав Воровский — среди самых талантливых, самых блестящих из ленинской когорты советских полпредов. Твердокаменный революционер-большевик. Глубокий литературный критик. Страстный публицист. (Характерно, что несколько его статей одно время ошибочно приписывались перу В. И. Ленина.)

В начале 1921 года Воровский назначен на чрезвычайно трудный и ответственный пост советского представителя в Италии. Благодаря

своему уму, глубокой образованности и редкому такту он заставил в конце концов фашистское правительство Муссолини с надлежащим уважением относиться и к нему самому и к Стране Советов.

По поручению правительства он в качестве члена советской делегации отправился в Лозанну, на конференцию по Турции и проливам. Работал там Воровский энергично и блистательно. Представители Антанты во главе с лордом Керзоном не находили себе места от ярости. Советская Россия мешала Англии и Франции, сломив сопротивление Турции, заставить ее принять их проект договора о проливах. Тогда Советскую Россию попросту не пригласили на второй тур Лозаннских переговоров.

Воровский приехал без приглашения. Представители Антанты сделали все, чтобы заставить Воровского уехать. Они пошли даже на то, чтобы инспирировать белоэмигрантов-террористов. А швейцарское правительство, несмотря на прямые угрозы белобандитов советскому представителю, не принимало никаких мер охраны. 10 мая Воровский был убит русским белогвардейцем Морицем Конради. Швейцарский суд оправдал убийцу и организатора покушения полковника Полунина, бывшего жандарма и контрразведчика.

Последний, героический и трагический, акт жизни Вацлава Вацлавовича Воровского, человека, которого нежно любил и высоко ценил Ленин, — этот акт и составляет содержание фильма «Убит при исполнении». Э. Володарский и Н. Розанцев весьма добросовестно и профессионально воспроизвели и 14 последних дней жизни Воровского, насыщенные упорной и мужественной борьбой за национальные и государственные интересы СССР, и Время — в более широком плане.

Точна диспозиция персонажей из всех лагерей — за каждым действующим лицом, за его словами и поступками вырисовывается — несколько, правда, упрощенно — разложенный в центре Европы международный пасьянс.

Делегаты Англии и Франции, которые почти впрямую добиваются от полицейского комиссара Лозанны не мешать белогвардейским убийцам...

Осатаневшие от злобы белоэмигранты фашистско-черносотенного крыла, из тех, кто еще много лет будет разряжать свои браунинги в советских представителей за рубежом, и не только в советских людей — в болгарских рабочих, восставших против фашистского правительства Цанкова, в югославских коммунистов, во французского президента Думерга. (Вацлав Воровский превосходно анатомировал этих недолюдей в своем памфлете «В мире мерзости и запустения», рассказав всему свету о белогвардейской «Лиге убийц», действовавшей в 1919 году в Стокгольме и охотившейся на самого Воровского. Примечательно, что брошюра Воровского толкнула Алексея Толстого написать роман «Черное золото» («Эмигранты»)...)

Штабс-капитан Лялин — разочаровавшийся в терроре, разочаровавшийся в эмиграции, но не находящий в себе силы повиниться перед своим народом: «слишком запачканы кровью руки». Отказавшись от участия в черных делах Полунина, он кончает с собой. Да, было и такое — уже началось расслоение белоэмиграции, уже вышел сборник «Смена вех», уже двинулись в обратный путь в Россию, чтобы очиститься от прошлого, наиболее дальновидные и честные эмигранты...

Добросовестный служака комиссар полиции Шварцкопф, действующий в рамках служебного долга и прилагающий все усилия, чтобы Воровский оставил Швейцарию. Но когда преступление совершено, в нем просыпается совесть. Ему не позволяют добраться до главных вдохновителей убийцы, и он подает в отставку: «В конце концов, доброе имя — тоже капитал»...

И Зеппман, либеральный немецкий журналист, которому осточертела политика и который берется помочь Воровскому — просто как «хорошему человеку», — Зеппман, не понимающий сути происходящего в мире, расстановки классовых сил и потому оказывающийся жертвой фашистских хулиганов...

Дивильковский, секретарь Воровского, преданный партиец и бесхитростный парень, ко-

«Убит при исполнении». Воровский — В. Седов, Нина — С. Орлова

торому надоело улыбаться всякой буржуйской сволочи, которая только силу понимает, сюсюкать с ней, ходить в шикарном костюме на приемы, вместо того чтобы, как пару лет назад, рубать белую контру; не забудем, что всего лишь год с небольшим как начался нэп, а испытание нэпом выдержали не все, далеко не все искренние и честные бойцы.

Исмет-паша (будущий Исмет Иненю), турецкий представитель в Лозанне, который разговаривает в пышно-восточном штиле (каким представляют себе этот штиль читатели старых ориенталистских романов) и которого Воровский убеждает не соглашаться на конвенцию, дающую право прохода через проливы англо-французским военным кораблям...

Тут уместно внести небольшой корректив. У зрителя складывается впечатление, будто турки так и не уступили Антанте в вопросе о проливах. Но это, увы, не так. Турки уступили нажиму. «Лорду Керзону удалось создать постоянную серьезную угрозу Советской стране: военные корабли Англии могли в любой момент появиться перед черноморскими портами Советского государства», — свидетельствует «История дипломатии». Правда, подписание конвенции о проливах состоялось лишь три месяца спустя после смерти В. Воровского. Что же касается непосредственных причин убийства советского представителя, то и здесь акценты в фильме несколько смещены. Это преступление явилось прямым следствием опубликованного 8 мая «ультиматума Керзо-

на», который, говорится в «Истории дипломатии», «усилил антисоветское движение во всем капиталистическом мире. В Лозанне против советской делегации поднялась бешеная кампания... Результатом этой яростной агитации явилось злодейское убийство в Лозанне белогвардейцем Конради советского представителя В. В. Воровского». Замечу, впрочем, что «смещение акцентов» в ленте сделано относительно тонко и работает на драматургию фильма, его целостность и последовательность.

Наконец, в фильме есть швейцарские и немецкие пролетарии, братья по классу, верные лозунгу: «Руки прочь от Советской России» и охраняющие раненых Дивильковского и Аренса, провожающие в скорбном строю гроб с телом Воровского...

Вроде бы обдуманный, выстроенный правильно и по ранжиру «расклад», впрочем достаточно трафаретный, отдающий привкусом вторичности... Но странное дело! Разворачивается перед тобою действие фильма — один кадр, другой, еще деталь, еще персонаж, еще одна ситуация, еще один поворот фабулы; все крепко сколоченное действие развивается по всем законам «политического детектива», как определили жанр своего детища авторы, и постепенно все это складывается в нервно-напряженный и очень достоверный ландшафт эпохи, с неподдельным драматизмом, более того — с хватающей за душу трагедийностью. Что скрывать, сейчас мы читаем в учебнике или монографии: «ультиматум Керзона» и, запомнив, тут же переходим к очередной главе. Слова эти не задевают наше эмоциональное нутро. А тут неотрывно ты следишь за происходящим на экране — и этот проклятый ультиматум, как и многие иные факты и детали, которые, даже если ты про них и был осведомлен, были для тебя всего лишь достоянием далекой истории, отныне вступают в твою духовную сферу — твою лично! — и приливает кровь к твоему сердцу, и гневом или восхищением взрывается твой мозг...

В центре фильма Воровский (В. Седов) — не только «по положению», но и по сути.

С глубокой симпатией и в то же время с горечью следим мы за ним, за его действиями, в картине много крупных планов, и нередко нам удается прочесть в глазах, в чертах его сосредоточенного или чуть мечтательного лица работу мысли, силу тщательно скрываемых им чувств.

Этот удивительный человек, как и его товарищи по партии, о которых повествовали предыдущие фильмы, знает одну лишь — и какую пламенную! — страсть: дело партии, дело, которому он предан до последнего вздоха. Только это дело — оно одно — руководит им. Каждый поступок Воровского в картине, любое слово, движение, даже жест продиктованы одним — пользой революции.

Вот Воровский отвечает на письмо Чичерина, в котором наркоминдел настаивает на его немедленном отъезде из Лозанны. «Действительно, — пишет Вацлав Вацлавович, — положение наше здесь сложное и напряженное, как никогда. Фашистские молодчики бегают по городу, кричат, что силой заставят нас уехать, и белогвардейского охвостья тоже предостаточно. Но опасность — опасностью, а дело есть дело, и я решительно не хочу, чтобы господа из Антанты торжествовали победу. Как только мы уедем, они сломят турок...» Тут выясняется, что Воровский ко всему прочему остался без связи с Москвой — Швейцария не пустила к себе советского дипкурьера. На Воровского наседает Дивильковский: «Я, в конце концов, отвечаю за вашу безопасность!» В окно стреляют. Дивильковский взрывается — ему надоело сюсюкать с буржуями, они только силу и признают, надо уезжать! «Хорошо, Иван, — спокойно говорит Воровский. — Завтра уедешь в Рим, оттуда в Москву...» — «Да вы что... ну, Вацлав Вацлавович... я же не об этом». Дивильковский не знает, куда деваться от стыда: неужели Воровский заподозрил его в трусости?!

В этом эпизоде — весь Воровский.

Интеллигент до мозга костей, мыслитель, литератор, Воровский — мастер конспирации, человек непоказного, спокойного, почти обыденного героизма. Вот они с Дивильковским едут к Исмет-паше. На хвосте — преследователи-белоэмигранты. Они хотят помешать встрече, ради которой Воровский сидит в распроклятой Лозанне. Пробуют оторваться от преследова-

телей — не выходит. И Воровский принимает чрезвычайно рискованное, но единственно возможное решение: он пойдет к туркам пешком, а Иван Дивильковский отвлечет бандитов, «помотает» их, а потом вернется в гостиницу.

И вот Воровский у Исмет-паши. Советский представитель чужд дипломатических уловок, хитросплетений, недоговариваний. Он говорит с турецким дипломатом просто и открыто, да ему и нечего скрывать: «Поймите, нам нужен мир и только мир! Я говорю вам это без всякой дипломатии, дорогой Исмет-паша. Советской России, как и Турции, нужно мирное Черное море без английских и французских крейсеров... Мы, коммунисты, рассматриваем дипломатию, как средство достижения всеобщего и справедливого мира на земле. В мои задачи не входит обманывать, торговаться, двуличничать. Мне хочется вас убедить, дорогой Исмет-паша!»... И такая внутренняя сила, такая искренность и убежденность звучат в словах Воровского, что многоопытный турецкий дипломат не может устоять перед этой силой. Он отвечает на вопрос Воровского: покуда он не дал согласия подписать английский проект.

Впечатляющая сцена, хотя текст, произносимый Воровским, мог быть и индивидуальней, выразительней, а Исмет-паша — выглядеть менее традиционным «восточным человеком»...

А какое достоинство — достоинство официального лица, представляющего страну рабочих и крестьян, великую мировую державу, — исходит от всей фигуры Воровского, когда он заявляет протест полицейскому комиссару в связи с разгромом его резиденции в отеле!

Совсем иными тонами окрашен разговор Воровского с журналистом Зеппманом, честным, но наивным и уставшим от политических интриг человеком, когда советский представитель видит возможность использовать буржуазную газету в своих целях — опубликовать в ней переписку с делегациями Антанты, раскрыть козни и игру Англии не только вокруг Советской страны, но и вокруг своих союзников!

Но вот Воровский — в открытой, классовой сшибке с белогвардейским полковником Полуниным, который пришел предъявить ему последний ультиматум: убирайтесь из Швейцарии или вас убьют. Воровский сохраняет ледяное спокойствие — а за этим спокойствием духовная мощь, презрение к белой мрази, тонкая и убийственная ирония. Как точно видит Воровский действия и желания противника на десять ходов вперед, как неизмеримо высоко поднимается он нравственно и интеллектуально над «благородным русским офицером»!.. Одна из самых сильных сцен в картине...

Последние минуты жизни Воровского. Вместе с Дивильковским и Аренсом он в ресторане за столиком ждет обед. А Конради ждет удобного момента. Наблюдает Полунин. Аренс передает Воровскому категорический приказ Чичерина: немедленно возвращаться в Москву. Но Воровский по-прежнему тверд: «Уезжать, не добившись результата?»

Гремят выстрелы Конради. Падают Воровский, Дивильковский, Аренс.

Перехватывает дыхание. Сердце сжимается запоздалой болью. Запоздалой?! Нет! В том-то и сила этой картины, что она прочерчивает прямую линию — от событий пятидесятипятилетней давности к нашим дням. И вот уже люди, которые сегодня, в советских посольствах за рубежом, на международных конференциях, в залах ООН борются за мир, воспринимаются нами как прямые продолжатели подвига Воровского. А тех, кто выступает против разрядки, ставит палки в колеса делу мира и безопасности, мы воспринимаем как духовных потомков Керзона. Конечно, времена совсем не те, никто не рискует ныне стрелять в советских дипломатов, изменились методы борьбы, трезвый взгляд на вещи одержал победу в очень влиятельных кругах западного мира. Но суть дела, противостояние идеологий остались прежними...

В лепке образа Воровского немалое значение имеет линия его отношений с дочерью Ниной. Линия подлинно трагического звучания. И это не «вставная челюсть» сюжета, но органическая часть ленты, без которой фигура Воровского выглядела бы обедненной. У Вацлава Вацлавовича была хорошая, связанная взаимной любовью семья. Нину мы видим на экране. За рамками кадра остается жена Воровского, которая не смогла выдержать обрушив-

шегося на нее горя и умерла всего через несколько месяцев после гибели мужа. Эту судьбу тоже следует поставить в счет убийцам...

Однако, мне кажется, отношения Воровского с дочерью, как они намечены в фильме — их обоюдная нежность, постоянное пронзительное беспокойство друг о друге, обостренное трудной жизнью в окружении чужих и враждебных людей, — эти отношения недостаточно подкреплены самим рисунком образа главного героя. Этому образу вообще, в целом, каким исполняет его актер, не хватает, на мой взгляд, многих тонов психологической палитры. Воровский на экране суховат, редко мы ощущаем обаяние, которым известен был Вацлав Вацлавович и которое признавали за ним даже враги. Если не ошибаюсь, в ленте Воровский ни разу не улыбнулся. А ведь все, кто знал этого человека, прежде всего отмечали его склонность к мягкому юмору, манеру его говорить о себе всегда шутливо и с иронией — сошлюсь на В. Д. Бонч-Бруевича, Я. С. Ганецкого, Н. Л. Мещерякова... О том же свидетельствует — весьма рельефно, на мой взгляд,— письмо Вацлава Вацлавовича Воровского тогдашнему главному редактору Госиздата Н. Л. Мещерякову. Вот это письмо:

«Рим, 25 февраля 1923 года.

Дорогой Николай Леонидович!

Я уже, кажется, писал Вам вкратце по поводу вашего предложения издать кое-какие из моих старых литературных статей. Я отнесся к этому с некоторым скептицизмом. Недавно ко мне поступило такое же предложение со стороны т. Фриче, от издательства при Московском совете. Это принимает уже угрожающий вид. Я невольно призадумался. Если «все человечество» так жаждет сей пищи духовной, может быть, и следует его осчастливить. Но тут два обстоятельства: во-первых, я не могу дать и вам, и ему одну и ту же книгу, следовательно, хорошо было бы, чтобы вы с ним столковались. Конечно, Госиздат имеет преимущество и по времени заявления раньше Фриче, и по родству с автором (Воровский намекает, что он был первым заведующим Госиздатом. — *В. И.*); во-вторых, просто выбрать несколько статей и перепечатать — мало толку. Необходимо выбрать так, чтобы статьи в сумме иллюстрировали определенное теоретическое положение (а у меня, ей-богу, было там таковое), к тому же, вероятно, пришлось бы снабдить их некоторым введением или вводной статьей, обобщающей сборник. А для всего этого надо иметь эти мои статьи (у меня ни одной нет), и надо иметь меня, чтобы разобраться в них и снабдить их чем надо. Последнее не так неисполнимо, ибо перед пасхой, во время ее или сейчас же после я буду в Москве. А вот подобрать материал — это хужее. В этом вам мог бы помочь сам Фриче, перечисляющий в своем письме ряд моих статей (в том числе некоторые, названия которых мне неизвестны; очевидно, их писал кто-то другой), а кроме того Степан Саввич Кривцов, хорошо знающий марксистскую русскую литературу и многое из писанного мной. У него в библиотеке найдется, вероятно, тоже кое-что. Наконец, может помочь вам и Мих. Ст. Ольминский со своим Истпартом (к лику какого и вы, кажется, причислены). Так вот, если бы вам удалось подобрать журналы, сборники и прочее, где я печатался (или хотя бы установить, где таковые можно просмотреть, когда я приеду), я охотно по приезде займусь подбором, — надо же и о бессмертии своем подумать, тем более, что неблагодарное потомство готово увековечить мою память как великого дипломата, тогда как я всегда считал себя гениальным публицистом.

Ну вот, посмотрите, что можно сделать. А пока привет вам, Ивану Ивановичу (Скворцову-Степанову, члену коллегии Госиздата. *В. И.*) и всему госиздательствующему дому.

В. Воровский».

Разве не проступает сквозь строки этого делового и одновременно дружеского письма облик человека замечательного деликатного, мягкого, взыскательного к себе и — склонного к той самой, упоминаемой всеми, кто писал о Воровском, самоиронии, которой он защищал от постороннего (и не только постороннего) взгляда тонкость душевной организации, скромность, соединенную, думаю я, с ясным пониманием истинной ценности сделанного им. А как горько звучит шутливая фраза о том,

что «надо и о бессмертии своем подумать», — Воровскому не удалось приехать в Москву: через два с половиной месяца после отправления письма он был убит...

К сожалению, иных из этих душевных качеств, повторяю, у героя фильма нет. Невозможно, конечно, кинематографическому персонажу быть столь же объемным, как его прототип, но все-таки хотелось бы, чтобы разрыв меж ними был поменьше...

●

Подведем итоги.

Перед нами прошла череда бойцов партии Ленина, мы прочитали некоторые страницы жизни и работы Баумана, Литвинова, Пятницкого, Варейкиса, Тухачевского, Воровского — людей, которые навечно вошли в историческую память нашего народа, в память всего трудящегося и борющегося человечества.

Каждый из них был человеком в самом высоком смысле этого слова. В них слитно жила романтика революции и трезвая деловитость, высокий порыв героизма и нежная душа, в их жизни было место подвигу и любви, работе мысли и верной дружбе.

Донесли ли до зрителя силу, незаурядность, особость этих личностей фильмы?

От ответа на этот вопрос зависит другой вопрос: содержат ли картины тот нравственный урок, о котором уже шла речь?

Думаю, что, несмотря на потери, упущения, протори, в общем и целом — содержат.

Не станем сейчас считаться, какая из них в большей степени, какая в меньшей. Важнее привлечь внимание к историко-революционной теме в кино. Эта тема, ее герои, несущие духовный заряд огромной силы, первостепенно важны для нравственного воспитания новых поколений. Для борьбы с тревожными элементами бескрылого и расчетливого прагматизма, перед которыми, к сожалению, не устояла известная часть молодых людей.

Каждая новая эпоха по-своему, с новой глубиною прочитывает книгу нашей революционной истории. Движимые высокими целями времени, сердцем воспринимая «социальный заказ» общества, художники исследуют с особой пристальностью те события, что с наибольшей остротою затрагивают мысли и чувства людей именно на данном витке временной спирали.

Если окинуть мысленным взором лучшие творения историко-революционного кино, мы заметим, что искусство экрана на разных этапах исследовало иной тип героя, точнее — высвечивало и подчеркивало различные черты человека-борца.

Все вместе, эти герои, пришедшие на экран за всю историю нашего кинематографа, слились в величественную, многогранную и человечную фигуру революционера-коммуниста.

Мы живем в нелегкое и увлекательное время. Научно-техническая революция, проходящая в условиях развитого социализма, необыкновенно усложнила духовную, интеллектуальную, социальную жизнь общества, спрессовала время, подвергая людей высоким эмоциональным и нравственным нагрузкам.

В этих условиях гуманистическая, революционная миссия искусства получает небывалое значение.

Прежде всего искусство призвано интегрировать в души и умы людей нетленные наши духовные коммунистические ценности, воедино сливать бесценный опыт всех советских поколений, помогать нам избавляться от болезненных явлений и тенденций, которые тревожат нас, мешают нашему движению к коммунизму.

В этом смысле роль историко-революционного фильма невозможно переоценить.

Ленты, о которых шла речь, в какой-то мере знаменуют по-новому обострившийся интерес мастеров экрана к теме революции. Да, в этих картинах немало издержек, неточностей, несовершенств. Но в них есть одно несомненное достоинство: они обратились к героям, обладавшим такими высокими качествами личности, которые нам, нашему обществу сегодня крайне необходимы. Как ориентир, как притягательный пример. Эти люди, видевшие свое счастье и свое призвание в борьбе за счастье человека и человечества, чуждые даже случайной мысли о какой-нибудь корысти или личной выгоде, о привилегиях и преимуществах, «положенных» им после победы правого, народного дела, эти люди в то же время предстают пред нами как многогранные личности,

которым не чуждо ничто истинно человеческое. Борцы, настоящие интеллигенты, люди мысли и дела, они не дидактикой, а жизнью своей учат всех нас, каким пристало быть человеку коммунистического завтра. Они олицетворяют собою связь времен.

Творческое обращение нашего киноискусства — на новом этапе — к реальным людям, борцам ленинской гвардии, к драматичным и знаменательным фактам истории вселяет веру в то, что кинематограф историко-революционной темы собирает силы для нового подъема.

И. Ротин

Урок матери

«ПИСЬМА К МАТЕРИ»
Сценарий М. Когана, Н. Руднева, Ю. Щербакова. Режиссер Н. Руднев. Автор дикторского текста А. Егоров. Оператор Г. Ляхович. «Центрнаучфильм», 1978

Когда возник замысел «Писем к матери», когда принялись за работу сценаристы и автор текста А. Егоров, им, я думаю, трудней всего было не растеряться перед огромностью исходного литературно-исторического материала.

С 1883 по 1916 год Марии Александровне Ульяновой писали (каждый в свои годы) ее дети — Анна, Александр, Владимир, Ольга, Дмитрий и Мария. Огромность материала — она не столько в числе писем, сколько в многообразном единстве характеров, из которых сложилась самая замечательная в истории семья революционеров.

Рассказу об этих письмах к матери было бы тесно и в многосерийном фильме, а тут «четырехчастевка»... Даже выделив какое-либо письмо из ряда других и дав ему (или только отрывку из него) свое место в недолгом экранном повествовании, необходимо было его объяснить, совместить со временем и историческими обстоятельствами. Тем более что письма Ульяновых проделали тысячеверстные пути из ссылки, пробивались через стены тюрем, принимали на свои странички штампы «Просмотрено» и следы жандармского поиска тайнописи. В таких письмах многое — как раз самое важное тогда для Ульяновых и самое интересное для нас теперь — надо было обозначить лишь намеком или вовсе обойти молчанием.

Договорить, объяснить — и на это надо было решиться автору текста, сценаристам, режиссеру. В работе над «Письмами к матери» они избрали, как внутреннее время фильма, период наиболее трудный для Марии Александровны, для всей семьи Ульяновых.

На 55-м году жизни внезапно умирает (в 1886 г.) Илья Николаевич. В следующем году царским правительством казнен, в возрасте 21 года, Александр. Четыре года спустя, день в день с Александром — 8 мая, погибает в Петербурге от тифа девятнадцатилетняя Ольга...

Примерно за десятилетие (1887—1897) первые аресты настигли Анну, Владимира, Дмитрия; все они изведали тюрьму и ссылку, причем Владимир Ильич — дальнюю, сибирскую. В последний год XIX века впервые испытала арест и высылку Мария, самая младшая из детей Ульяновых.

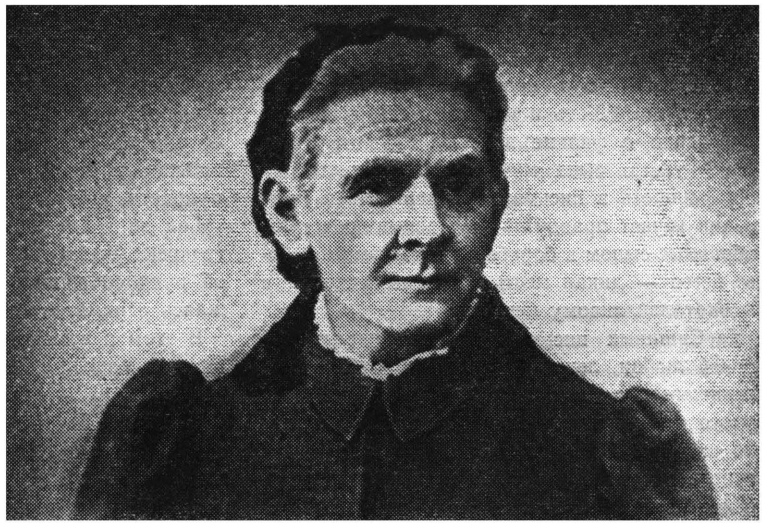
Что было пережито матерью, этого нам, быть может, и не надо разъяснять; дайте только всмотреться — через толщу минувших десятилетий — в лицо Марии Александровны.

И магический киноэкран дарит нам такую возможность. Фотопортрет М. А. Ульяновой, прекрасное лицо которой словно огнем опалено, мы рассматриваем близко, все ближе и ближе. Как это могла на свидании Анна, арестованная в столице одновременно с Александром по делу 1-го марта. Как это мог в Петербурге же Владимир, вызвавший телеграммой мать к опасно больной Ольге.

А потом нам дают рассмотреть другой портрет матери, несколько более поздний и — просветленный.

Два портрета Ульяновой-старшей — две изобразительно-смысловых опоры фильма. От первой опоры ко второй протягивается в итоге вся череда захваченных фильмом событий (по-раз-

«Письма к матери»



ному в нем расположенных). А сопоставление одного облика с другим возбуждает ток нравственного чувства, напряжение которого поддерживается другими материалами фильма.

Именно тут проступает стержневая тема, как она была — если правильна наша догадка — задумана Н. Рудневым и его коллегами. Отсюда и годы, выбранные ими из истории семьи Ульяновых для документального повествования; и два вершинных облика М. А. Ульяновой, один — траурными тенями окутанный, другой — высвеченный высоким смыслом материнской поддержки детей-революционеров.

Экран нам представляет тот известнейший групповой фотопортрет, где запечатлена вся семья Ульяновых. Столетней давности снимок, всегда и неизменно интересный для нас и по-особому родственно близкий, здесь, в строю киноповествования, обретает дополнительную функцию. Он говорит нам: т о г д а, в 1879 году, рядом с нею, Марией Александровной Ульяновой, еще был ее муж; т о г д а она еще не потеряла никого из своих детей...

Авторы фильма находят и выделяют звучание этой материнской ноты во всех использованных ими фотографических изображениях семьи симбирского периода, к которому относится упомянутый снимок, и периодов более ранних и более поздних.

Естественно, что судьба матери выступает лейтмотивом и текста, органично сплетенного с фотоматериалом. Почти всюду в фильме удалось крепко «надстроить» текст над изобразительным рядом, не опуская слово до роли простой пояснительной надписи и сохраняя присущую публицистической речи метафоричность.

Вот один из примеров настойчивого стремления авторов побороть иллюстративность и повести зрителя ко внутренней сути того, что он сейчас видит и слышит. Улицы, которыми Марии Александровне надо было проехать и пройти, чтобы доставить сыну в тюрьму передачу, даны не только в их исторической достоверности, но и — сообразно авторскому замыслу — иносказательно, то есть как кусочек того п у т и к с ы н у, который выпало проделать матери.

Дмитрий был младшим ее сыном, а старший, Александр, первым из Ульяновых бросил вызов царскому строю. Подчеркивая это, авторы фильма отсюда и до конца своего рассказа ведут зрителя ступенями революционно-нравственного развития Ульяновых, отображенного в семейной переписке.

Последнее письмо Саши Ульянова матери на-

чинается так: «Дорогая мамочка! Ты меня упрекаешь, что я редко пишу тебе...» А заканчивалось торопливым сообщением, что он подыскивает себе новую квартиру и оттуда опять напишет ей...[1] Хоть и краткими штрихами, но обрисовано в фильме драматическое переплетение чувств: сына мучает его вынужденная неискренность в письмах к матери, мать (когда она узнает правду) — «ужасные средства», избранные сыном в борьбе с деспотизмом, а более всего — дикая месть деспотов честному и высокоталантливому юноше.

На Сашиных письмах, преисполненных сыновней любви, лежал трагический отблеск готовившегося и, конечно, скрываемого даже от самого близкого человека, от матери, покушения на царя. Саша знает, что он невольно готовит страшный удар по сердцу матери, только что потерявшей мужа. Но ход событий неумолимо ускоряется — и тут вдруг убыстряется темп читаемого нам вслух письма... Это одно из сильнейших мест фильма.

А. И. Ульянов казнен в Шлиссельбурге... Но потом уходят в революцию — уже новой дорогой — другие дети М. А. Ульяновой. Уходят от нее? — ставит вопрос фильм. От нее, которая ничего не может изменить в судьбе детей... Нет, тревогами, страданиями не замкнута ее собственная судьба! В кинорассказе близится та главная ступень, на которую подняла история революционной России эту мужественную женщину.

М. А. Ульянова, наделенная многосторонними, тончайшими педагогическими способностями и столько сделавшая для воспитания детей (в этом — важнейший урок семьи Ульяновых), становится также и соратницею своих детей-революционеров, другом и помощником всех, кого Владимир Ульянов-Ленин вел на штурм самодержавия. Материнским чутьем распознает она величие и справедливость освободительного дела, которому они посвятили себя. Бесстрашно хлопочет об арестованных и осужденных. На тюремных свиданиях являет образцы душевной твердости. Делит с детьми, кочуя из города в город, тяготы поднадзорной жизни.

Если фильм, как он задуман и сделан, открывает нам нравственный настрой почтовых посланий детей матери, то ведь за этим стоят и все материнские письма — поразительная летопись тревог и ободрений, ласки и мудрости, мужества и любви.

Год за годом шла Мария Александровна (вопреки долгим и кратким разлукам!) рука об руку со своими детьми, все больше сближаясь с ними в их революционной судьбе.

В этом и во многом другом, относящемся к долгу нравственному, долгу революционному, — самый главный пример семьи Ульяновых. Авторы фильма стремятся проследить, насколько это возможно при краткости ленты, в своих героях созревание, движение этих благородных побуждений и принципов — от сочувствия бедствующим людям к последовательно революционной борьбе за интересы рабочего класса и всех трудящихся.

Он, этот главный урок, глубоко современен, ибо и ныне, когда широко и свободно развивается личность, выступает как условие ее роста и общей успешной борьбы за коммунизм духовное единство поколений; советская семья сильна именно этой нравственной связью между родителями и детьми, их соратничеством в разрешении вопросов трудовой, общественной, государственной жизни.

В ленте «Центрнаучфильма» волнующе выражена тема сыновнего, дочернего отчета перед матерью как высшей нравственной инстанцией. Тема трактуется не отвлеченно, она в умело выбранных отрывках из писем, в насыщенном мыслью и чувством дикторском тексте, а главное — в зримом облике матери, который так неспешно можем мы рассмотреть.

Пожалуй, я не вправе приписать одним лишь Г. Ляховичу и Н. Рудневу умение высмотреть, вычерпать все, в фотографии скрытое. Да и сами ли кинематографисты породили этот прием? Они его, возможно, подсмотрели. У нас же, когда мы превращались в посетителей художественного музея. Вспомните, как мы вели себя в рембрандтовском зале Эрмитажа, в репинских залах Русского музея, в Манеже на

[1] Анна Ильинична Ульянова-Елизарова комментировала это письмо: «Очевидно, Александру Ильичу было трудно писать матери, скрывая то главное, что было у него на душе».

недавней выставке советского портрета. То отойдем от полотна и долго смотрим издали, то подступим к нему, так близко и так заинтересованно исследуем каждый мазок, что временами оглядываемся на сотрудницу музея, дежурящую в зале: не окликнет ли нас строго, не вынудит ли отодвинуться от полотна?

Как бы не отнеслись к этому моему предположению мастера кино, они все-таки не станут отрицать, что в поисках приемов документального показа и рассказа взаимодействуют и с «безыскусственным» зрителем, а не только с искусствами живописи, театра и др.

Каковы же творческие «детали», из которых производилась «сборка» фильма в целом?

К главному, как бы сдвоенному, сплетенному из страданий и радости, облику матери, щедрей всего отданному нашему вниманию, примыкают другие изображения М. А. Ульяновой. Уже в начале фильма они развернуты один за другим. Зритель движется по их цепочке, причем — в «обратном» направлении: от старых лет к невестинскому году (когда в Пензе учитель физики и математики И. Н. Ульянов посватался к молодой Марии Александровне) и далее, когда была она еще девочкой... Такая попятная смена фотообликов человека, хотя и примененная не впервые, заново трогает нашу душу, призывая на память пережитое, должно быть, каждым, когда в семейном альбоме находили мы девичьи фотографии матери...

Но облик старенькой мамы остается в жизни самым дорогим.

Как жаль, что в семейном собрании фотографий Ульяновых не могло оказаться портрета Марии Александровны более позднего, чем ныне известные, и помеченного 1917 годом!

Владимир Ильич в последний раз встретился с матерью в 1910 году в Стокгольме, здесь она на собрании социал-демократов впервые услышала публичное выступление сына... Как всех детей терзает утрата матери, так невозможно и нам примириться с мыслью, что лишь шестнадцать месяцев не дожила М. А. Ульянова до Октябрьской победы и не увидела сына Председателем Совнаркома...

Одна из замечательнейших дочерей России, М. А. Ульянова вырастила целую когорту революционеров, дав им неколебимые начала совести и долга. Вокруг изображений матери группируются в фильме фотографические портреты детей, факсимильные воспроизведения их писем, другой разнообразный материал, рисующий тогдашнюю российскую действительность.

Но если мы отмечали обилие источников литературных, то, конечно, не скажем того же об изобразительных. Фатальная трудность документалистики! В борении с нею она и выработала свой арсенал.

У авторского коллектива «Писем к матери» было многое, чего добились предшественники, была их главная, почти чудесная, победа: непоправимо молчащее «заговорило», «задвигалось», навеки остановленное вспышкой магния. В минувшее, в эпоху дагерротипа и воскового валика, возвращались из эпохи научно-технической революции с новейшими средствами записи движения, звука, цвета. Но техника сама по себе не сладила бы с немотой и неподвижностью унаследованного от давних лет фотографического материала. Все решил опять же человек, его неугомонная пытливость, его неисчерпаемая изобретательность.

Отважусь сказать, что мало где проявлено столько выдумки, как в киноработах, принадлежащих жанру документальному, научно-популярному. Произведения на ленинскую тему вобрали завоевания прошлого и дали простор новым.

Так было, например, с трилогией, снятой на студии «Центрнаучфильм», — «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Ленин. Последние страницы». Напомню лишь один пример из всего того, что тогда принесли поиски новых средств воплощения ленинской темы. Возникающие прямо на наших глазах строки и вносимые после минутного раздумья поправки и дополнения ввели нас в святое святых — в лабораторию ленинской мысли; страничка рукописи Владимира Ильича, «повторив» свой путь от начала работы до плотной заполненности листа стремительными строчками, энергичными подчеркиваниями, подняла нас еще на шаг к коммунистическому осмыслению мира. Думать вместе с Лениным! Незабываемый урок. На этом примере видно, как плодо-

творно служит графика экрана идеологическим потребностям жизни.

Авторы «Писем к матери» приложили особые усилия к тому, чтобы мы, зрители, не остановились перед старой фотографией петербургской, московской улицы, а вступили бы на эту улицу, замешались бы в этой толпе, сошлись лицом к лицу с человеком восьмидесятых, девяностых годов прошлого столетия. Перед нами тогдашние «хозяева жизни» и обитатели «дна». Мы получаем, как в ту пору Ульяновы-дети, урок презрения к богачам, урок сочувствия к обездоленным.

Удивительно, что неширокое, обрезанное краями старой фотографии изображение улицы обретает панорамность; у нас просто не хватает взгляда, чтобы охватить все, что в эту, возвращенную нам, минуту исторической жизни совершается на булыжной мостовой Москвы, на торцовой мостовой Петербурга.

Было бы несправедливым посчитать, что авторы таким изобретательным приемом только оживляют фон, тогда как их должны занимать главные герои. Нет, они зримо представляют нам социальную среду, ее пестрые пласты, кричащие противоречия бедности и богатства — и этим-то вводят нас в мир впечатлений, питавших Ульяновых-детей.

А губернская тюрьма, например, это уже не отделенный «фон» — холод ее стен, ее глухие решетки вплотную ощущали политические заключенные.

Из письма Дмитрия Ильича к матери, весною 1898 года написанного в Таганской тюрьме, выбраны строки: «Я соскучился по музыке, можешь себе представить, я сам никак этого не ожидал... Жизнь какая-то каменная, жалко, что самому нельзя превратиться в камень». И эта тоска узника тюрьмы по музыке, которую сызмальства он слышал в родном доме (уже в начале фильма камера кружит по комнатам симбирской квартиры Ульяновых и сразу подводит нас к роялю), и эти поразительные слова про каменную жизнь — всего этого, столь краткого по числу строк и столь непродолжительного по экранному времени, достаточно, чтобы произвести глубокое воздействие.

Что хотелось бы все-таки прибавить к прочитанным с экрана письмам, так это, пожалуй, не другие примеры их общественного звучания, вдвойне ценные в подцензурной переписке, а как раз примеры бытовые, обыденные. Почему же так? Да потому, что в каждой «мелочи» тут светится такая преданная, деятельная, безграничная любовь к матери, которая тоже служит нашей семье великим уроком Ульяновых. Приведу лишь несколько строк. Анна Ильинична тревожилась в письме: «Дорогая моя мамочка! Как-то ты живешь? Здорова ли? Стужа у вас, по газетам, страшная. Замазали ли (и хорошо ли) окна? Не дует ли с лестницы»? Это письмо было послано осенью 1911 года из Франции в Россию, в Саратов.

Если мастер научно-популярного кино размышляет над запросами аудитории молодежной, если он в работе над историко-революционными темами заранее ощущает ту минуту, когда фильм его обратится к «кипящей, бурлящей, ищущей молодежи» (как важно помнить это ленинское определение особенностей молодежной среды! И учитывать Лениным же высказанное предостережение: «Нередко бывает, что представители поколения пожилых и старых не умеют подойти, как следует, к молодежи...»), если, повторяю, документалист сам ищет, с чем идти к юному зрителю, — то он не может пренебречь таким источником, как письмо.

Из переписки русских коммунистов времен подполья, революции, гражданской войны и последующих лет не все, к сожалению, дошло до наших дней. Сохранившееся — бесценно. Ничто другое не дает через десятилетия расслышать так отчетливо стук сердца, как письмо к родным, к любимой, к другу. Конечно, это переписка личная, но велась-то она между людьми, у которых личное неразрывно связано с общественным и подчинено ему! Для нынешнего юного зрителя, читателя письмо молодого большевика служит эмоционально-познавательным мостиком к усвоению великих традиций, к постижению революционного характера как цельности, где «свое» и «общее» по-коммунистически слиты воедино.

И когда кинодокументалист берет в основу рассказа о представителях старшего поколения

революционеров их личную переписку, он этим говорит молодому зрителю: ты знал события тех лет по учебнику истории; перед тобой отдаленными громами прокатывались народные движения, они представали в общих контурах, не расчлененными на личные судьбы участников. Теперь живой голос исторического деятеля, революционера придвинулся к твоему слуху и совпал с его внешним обликом, в который по-настоящему всмотреться дает тебе возможность наш экран. Но оцени, прежде всего, строки самого письма! Ведь в них нет ничего чрезмерно личного, уведенного из просторов общественного действия в свой закоулок! И разве не такою должна быть и твоя жизнь, твоя переписка с родными, любимыми, друзьями? Пусть пройдут новые десятилетия, и твои письма из Нефтеюганска и Тынды, с далекой границы и из столичного вуза дадут новым мастерам кинодокументалистики темы для фильмов, повествующих о том, как молодое поколение исполнило ленинский наказ: выработать в себе коммунистическую нравственность.

А. Волков

Поиски новых контактов

«ПОЛИГОН»
Автор сценария С. Гансовский. Режиссер А. Петров. Художник-постановщик Г. Баринова. Оператор М. Друян. «Союзмультфильм», 1977.

«И МАМА МЕНЯ ПРОСТИТ»
Автор сценария Г. Сапгир. Режиссер А. Петров. Художник-постановщик В. Гилярова. Оператор М. Друян. «Союзмультфильм», 1976.

Анатолий Петров — из племени «карусельщиков»: так на студии «Союзмультфильм» называют мультипликаторов, начинавших свой путь в режиссуру с постановки коротких сюжетов в детском киноальманахе «Веселая карусель».

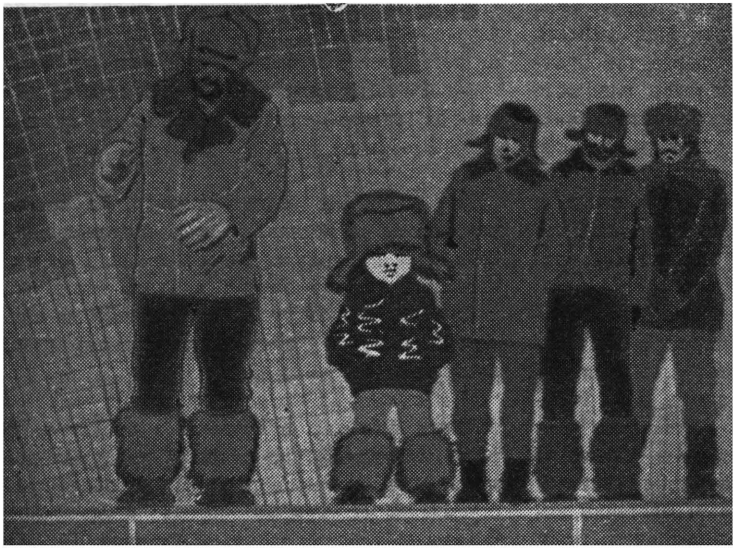
Несмотря на свою молодость, он прошел уже большую школу мастерства — сначала в качестве мультипликатора, принимая непосредственное участие в работе над первыми фильмами Ф. Хитрука и А. Хржановского, а позднее и автора самостоятельных сюжетов в «Калейдоскопе» и в той же «Веселой карусели».

Как почти все «карусельщики», он прежде чем стать самостоятельным постановщиком выдержал не один трудный экзамен, хотя ему, пожалуй, раньше других удалось определить и свою основную тему в искусстве, и свою особую манеру, отмеченную печатью яркого авторского своеобразия.

И в маленьких сюжетах, и в двух самостоятельных фильмах, о которых и пойдет у нас речь, отчетливо проявилась тяга молодого художника к нравственной проблематике, стремление донести до зрителя в доходчивой поэтической форме значительные идеи. Петрову свойственно ярко романтическое восприятие действительности, созвучное детской психологии и детскому восприятию.

Видимо, поэтому Анатолию Петрову удалось в фильме «И мама меня простит» эмоционально и эстетически впечатляюще выразить мир мечты современного ребенка. О чем может мечтать мальчик нынешнего телевизионного поколения? Конечно же, о путешествиях, подвигах, героических свершениях.

Действие фильма «И мама меня простит» разворачивается как антитеза мира ребенка миру мамы. Мы ощущаем тонкую и добрую авторскую иронию к миру родительского благополучия, просматриваемое в современном интерьере, одежде, прическе... Поначалу кажется, что и ребенок воспитан в том же духе. Но где-то в глубине его детской души растет протест против успокоенности, ничем не нарушаемой тишины семейного очага, против плюшевого мишки, подаренного в день рождения. Мальчик обидел маму — не принял игрушку... И чтобы заслужить ее прощение, он решается на отчаянный поступок — в своих мечтах он отправляется на ударные комсомольские стройки Сибири. Вместе с ним мы мчимся на поезде, пробиваемся сквозь пургу, замерзаем в тайге, тушим гигантский пожар на нефтяной



«И мама меня простит»

установке, помогаем спасти мост через могучую сибирскую реку... И мама, конечно же, тронутая этим мужеством геройского сына, успокоенная и любящая, прилетает к нему на далекую стройку...

Авторы создают на экране романтический мир таким, каким он, собственно, представляется современному ребенку.

В изобразительной стилистике фильма, в его цветовом и композиционном решении отчетливо ощутима эстетика современного плаката, цвет сочен, броско, по-плакатному декоративен, композиции подчеркнуто четки, лаконичны, привычны для детского восприятия.

Популярные комсомольские песни А. Пахмутовой, энергичный динамический темп развития действия, покоряющие своей пластической выразительностью сцены тушения пожара и строительства моста хорошо передают пафос созидания, создают яркую эмоциональную атмосферу романтического труда. Экран предоставляет юному зрителю возможность сопереживания, отождествления себя с киногероем. В изобразительном строе фильма режиссеру удалось, объединив современный героический плакат и рекламу, решить картину в четком графическом стиле, своеобразном «поп-арте». Взрослый зритель, быть может, воспримет такой стиль с улыбкой, ибо усмотрит в изобразительной стилистике и некоторые вульгаризации, и элементы привычного стереотипа. Однако не это основное.

А. Петров выигрывает в главном, романтически трактуя героику наших будней. Поэтому стилизованный образный мир картины обретает на экране впечатляющую силу. Будучи по своему творческому складу художником-экспериментатором, Анатолий Петров постоянно ищет новую стилистику, рождая новую выразительную основу для кинорассказа. Ему принадлежит приоритет в обращении к некоторым новым декоративным фактурам, в использовании метода «фотографики» — близкого к фотографии, но выполненного в современной графической манере изображения. В своих последних фильмах режиссер последовательно и настойчиво развивает оригинальный авторский взгляд на природу мультипликационного образа, вызывающий подчас горячие споры. Петров осознанно стремится утолить тягу современного зрителя к реалистическому изображению. Отсюда и отказ от традиционных принципов обобщения и стилизации персонажей и фона, обращение к реалистически

«И мама меня простит»

трактованному изображению. Эта тенденция получила дальнейшее развитие в его последней работе.

Несмотря на то, что «Полигон» создан в редком еще для нашей мультипликации жанре научной фантастики, он весь обращен в современность. Такую сопряженную с сегодняшним днем трансформацию размышлений о будущем вряд ли можно считать случайной в творчестве молодого режиссера. Уже в «карусельных» сюжетах — «Голубом метеорите» и, в особенности, в «Чуде» — Петров настойчиво искал такую стилистику, которая помогла бы выразить всю остроту ощущения современности.

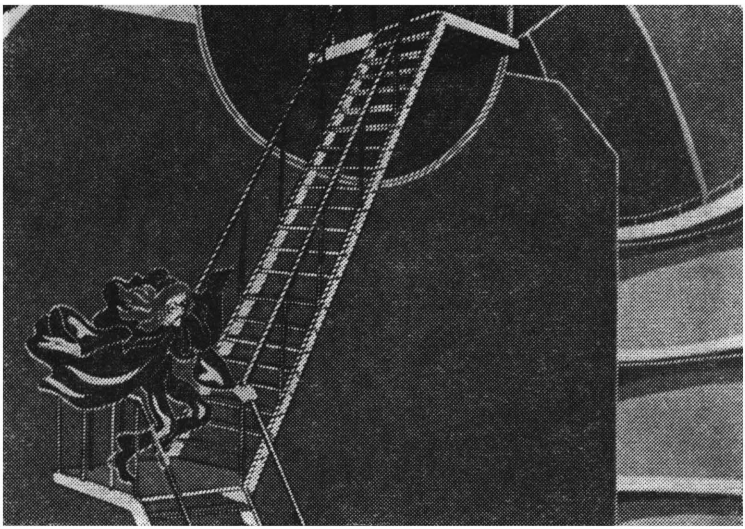
Сюжет «Чуда» (по стихотворению Р. Сэфа) переносил юных зрителей в фантастически сказочный мир далекого будущего. Экран демонстрировал нам комфортный город XXI века с его совершенными архитектурными формами, поразительной техникой и автоматикой. Дети, герои фильма, прослышав о необыкновенном чуде, спешили его освоить. Вместе со зрителями они неслись в сверхскоростных лифтах, плыли в антигравитационных аппаратах, похожих на «летающие тарелки»... И вдруг — словно остановившись в неумолимом беге времени — замирали в немом изумлении перед крохотным зеленым росточком, пробившимся среди железобетонных плит.

Неожиданный новеллистический поворот темы, избранный автором, заставлял нас по-новому взглянуть на окружающую нас природу, пробуждая к ней добрые и теплые чувства.

В «Полигоне» режиссер по существу развивает тот же прием фантастического допущения, и здесь его привлекает, в первую очередь, не экзотика «космических одиссей» — невероятных, захватывающих дух приключений, контактов с инопланетными цивилизациями, а скорее то социально-философское направление в мультипликации, которое называют иногда «моральной аллегорией».

В рассказе известного писателя-фантаста С. Гансовского, положенного в основу фильма, получило развитие, собственно, лишь одно фантастическое допущение — создание ученым самоуправляемого танка, улавливающего биотоки человеческого мозга. В остальном действие фильма строится в строго реалистическом психологическом ключе.

Содержание фильма просто, его можно пересказать в нескольких фразах. На затерянном



«Голубой метеорит»

в океане островке одна из крупных империалистических держав готовится к проведению секретных испытаний нового танка. Расчищая полигон для испытаний, мощные бульдозеры сносят жалкие лачуги островитян, сравнивая все с землей. Вскоре на остров прибывает группа военных специалистов во главе с генералом. Поначалу испытания вызывают у экспертов неописуемый восторг — танк не могут уничтожить ни пушки, ни ракеты: он чутко улавливает импульсы ненависти, направленные против него, и, ловко маневрируя, выходит из-под обстрела. Генерал доволен. Со свойственной колонизатору циничностью он откровенно заявляет: будь у нас такие машины — мы бы никогда не ушли из колоний... Но радость оказалась преждевременной.

Ученый, чей сын погиб в одной из колоний, с горькой усмешкой наблюдает за комиссией. Под влиянием пережитого потрясения он подключает в танке еще один блок и неожиданно для экспертов заявляет, что машина теперь может реагировать на любые импульсы страха и что члены комиссии могут испытать его действие на себе.

В помещении воцаряется гнетущая тишина. Оцепенели военные, постепенно постигая смысл происшедшего. Волна безотчетного животного страха захлестывает их... Один из них, мгновенно сориентировавшись, срывается с места и выскакивает из укрытия как раз в ту секунду, когда нарастает свист приближающегося снаряда...

Поединок полковника с танком — одна из кульминационных, драматически напряженных сцен фильма. В этом эпизоде, имеющем важное смысловое значение, с необычной для мультипликационного кино психологической силой и экспрессией раскрывается сущность разрабатываемого режиссером творческого метода.

...Серия выстрелов.

Танк мгновенно уничтожает все огневые точки полигона. Полковник успевает скрыться на дне окопа. Камера показывает бледное лицо полковника: его подрагивающую нижнюю губу.

С этого мгновения мысли военного, как бы усиленные приборами танка, начинают громко звучать с экрана. Закадровый монолог по существу воспринимается нами как драматический поединок человека и машины.

— Больше не стреляет... очевидно всех уничтожил... А я в мертвой зоне... — слышим мы размышления полковника.

— А вдруг он использует гусеницы?

«Полигон»

Взревел мотор. Танк, уловив мысли человека, зловеще пополз на окоп.

— Сейчас начнет вращаться... — мелькнула тревожная мысль.

Танк вращает гусеницами над окопом.

— Нет, не достанет, глубоко, — с облегчением думает полковник.

И в тот же момент грозная машина замирает. Полковник, видя над головой железную броню, осторожно выползает из-под танка.

— Надо на него влезть... Только бы не отъехал.

Снова рявкнул мотор. Танк трогается с места.

— Идиот я, мне же нельзя мыслить... Сейчас он отъедет и выстрелит.

Полковник мгновенно принимает новое решение:

— Держаться в мертвой зоне. Броситься за танком...

Танк, по-своему истолковав мысли человека, катит прочь от полковника, поднимая клубы красновато-песчаной пыли. Из последних сил человек преследует танк.

— Держаться в мертвой зоне! Все время в мертвой зоне...

Но бежать становится все труднее.

— А ведь он может прибавить... — мелькнула страшная мысль. Танк, взревев мотором, прибавляет скорость. Полковник выбивается из сил, ноги его подкашиваются. Он бессильно падает на песок.

— Больше не могу! Все...

За кадром нарастает звук мотора. Тень танка накрывает полковника.

Вся сцена решена в остром психологическом плане, характерном скорее для игрового кино и актерского искусства. Зритель, собственно, забывает, что на экране действуют рисованные персонажи. Все средства пластической выразительности направлены на то, чтобы создать полную иллюзию реальности происходящего. Этому в значительной степени способствуют точно схваченные в своих внешних графических характеристиках психологические типы киногероев, знакомых нам по игровым фильмам.

Следует, прежде всего, отметить необычайную выразительность одушевления персонажей. Хотя они трактованы в плане реалистического рисунка (уже тем самым их одушевление затруднено), а Петров не имитирует движение реального человека, но концентрирует в его актерской пластике — мимике, поведении,

реакциях — наиболее характерное эмоциональное состояние героя, достигая редкой психологической достоверности их поведения.

Необычная для мультфильма психологическая напряженность действия достигается здесь весьма неожиданным приемом, составляющим, пожалуй, главное художественное своеобразие картины. Речь идет о совершенно новом для практики нашей мультипликации принципе трактовки рисованных персонажей. Все они решены в стиле фотографики. В действующих на экране героях мы без труда узнаем известных актеров зарубежного кино: М. Феррера (Ученый), Ж. Габена (Генерал), П. Ньюмена (Полковник) и других, воссозданных с поразительной для мультипликации степенью портретной достоверности. Надо заметить, что в первый момент прием копирования известных актеров в рисованном фильме удивляет, даже сбивает с толку — зачем, собственно, все это?

Помню, как во время работы над фильмом, я зашел в комнату съемочной группы «Полигона» и сразу натолкнулся на развешанные по стенам рисунки, выполненные с невероятной тщательностью и непривычной для графического кино мерой фотографической отделки типажа. В первый момент меня неприятно поразило прямое портретное сходство героев. Невольно вспомнился печальной памяти натуралистический «эклер» — метод механического копирования игры живых актеров, возобладавший было в отечественной мультипликации в начале 50-х годов.

Сразу уточним: Петров и не собирался возрождать «эклер» в его, так сказать, традиционной форме, он преследовал совершенно другие художественные цели. Сложнейшим техническим способом, прибегая к риру и двойной экспозиции, художники, работавшие над фильмом, стремились передать на лицах персонажей игру бликов и полутеней, с невероятной дотошливостью и кропотливостью прорабатывая, например, глаза. Уже тогда, знакомясь с эскизами, меня поразила «сверхреальность» задуманных персонажей. Даже беглого взгляда на рисунки было достаточно, чтобы понять, на какой невероятный труд обрекли себя авторы фильма. Признаюсь, в тот момент я совершенно не был уверен — оправдает ли себя прямо-таки подвижнический труд небольшой группы молодых художников, избравших для себя совершенно неосвоенный художественный принцип? Подобные сомнения, как мне потом стало известно, в достаточно прямой форме высказали и некоторые члены худсовета. Но режиссер проявил необыкновенное упорство, твердо веря в правильность избранного решения.

— Я искал маски, — объясняет свою творческую позицию режиссер. — Мне необходим был прием, передающий атмосферу буржуазного мира, их типы, психологию, характеры, мораль...

На экране (это следует особо подчеркнуть) известные актеры предстают в наиболее характерных для них ролях, сыгранных в свое время в тех или иных зарубежных фильмах. Режиссер тщательно отобрал типы героев с учетом четкого психологического рисунка каждой роли — разных по темпераменту, характеру, поведению, внешности...

Такой прием помог авторам решить сразу две задачи: перенести на экран целую систему актерских типов, живущих в сознании зрителя, и тем самым освободить экранное время для развития сюжета, что особенно важно при небольшом метраже фильма. Конечно, здесь был известный риск — сумеет ли зритель мгновенно принять предложенные типы героев? Забегая вперед, скажу, что прием, избранный режиссером, сработал отлично. Зритель поверил в предложенные характеры, и это помогло добиться высокой эмоциональной и психологической напряженности действия, свойственного скорее игровому кинематографу. В этом, пожалуй, и кроется объяснение необычного драматического накала фильма.

Художник Г. Баринова и режиссер фильма, разрабатывая художественную структуру, стремились через рисунок передать подлинность возможной ситуации, подсказанной жизнью. Анатолий Петров основывает свои поиски на новом взрыве интереса к «самой жизни, к образу человека»... Вот почему в последних фильмах он исповедует своеобразный

изобразительный принцип — «игры на грани реального и условного». Возражая тем, кто упрекает режиссера в натурализме, А. Петров говорит: «Мой фильм и не может совпасть с натурой. Ведь рисунок и фото — разные вещи. Стоит актеру перейти в рисунок — как возникает условность, это уже — будто бы...»

Однако сама «игра на грани реального и условного» обостряет восприятие фильма, сообщает его эпизодам большую драматическую напряженность.

Другим важнейшим качеством картины является блестящее умение выразить в пластике атмосферу кадра, сцены, эпизода. Этот фильм показал нам, что один из лучших мультипликаторов студии А. Петров в совершенстве владеет художественным приемом, анализирующим движение, выявляющим его образную выразительность. Как уже отмечалось, это качество ярко проявилось и в характере одушевления столь сложных по художественной структуре персонажей «Полигона», сообщив героям ленты редкую силу психологической убедительности.

Говоря о «Полигоне», важно отметить еще одну существенную его черту — антивоенный пафос, выраженный на экране с большой публицистической силой. Финал же картины подводит нас к глубоким философским выводам. Да, испытание нового типа оружия закончилось драматично — все участники маневров погибли. Прошло время, и аборигены вернулись на остров, чтобы вновь возделывать землю, ловить рыбу... продолжить жизнь. Мы видим, как негритянские дети, не отравленные чувством страха и ненависти к «непрошеным гостям», беззаботно играют на броне полузанесенного песком орудия, раскачиваются на его длинном стволе. Но вдруг грозное чудовище просыпается, неожиданно превращаясь в защитника ничего не подозревающих островитян. Его огонь направлен теперь против насилия, жестокости, агрессии...

В эпилоге фильма к острову подплывает военный корабль. Один из военных, внимательно посмотрев в бинокль, напоминает капитану, что именно здесь происходили испытания нового танка, закончившиеся гибелью всех его участников. На всякий случай не мешало бы уничтожить останки опытного оружия ракетой... Но прежде чем из люка военного корабля выползла ракета, вздрогнул танк... Ствол пушки, нацелившись на корабль, дохнул огнем, и... грохнул выстрел. На глазах потрясенных, но так ничего и не понявших аборигенов охваченный пламенем эсминец пошел ко дну.

Молодой режиссер, по существу, разрабатывает новое направление в современной мультипликации. Избранный им метод необычен, может быть, в чем-то спорен. Как и многие талантливые режиссеры нового поколения — Ю. Норштейн, И. Гаранина, А. Солин, — он ведет поиски на «чужой территории», пытаясь привнести в мультипликацию глубину проникновения в характеры, новое постижение явлений действительности, считавшейся до сих пор заповедной областью игрового кинематографа. В своих исканиях он не одинок. В том же направлении, хотя и несколько в ином плане, ведут поиски и эстонские режиссеры — Р. Раамат, Р. Таммик.

На Всесоюзном кинофестивале в Ереване фильму «Полигон» был присужден первый приз. Анатолий Петров — один из наиболее одаренных представителей молодых мультипликаторов — вступает в пору творческой зрелости, считая своей главной задачей поиск новых контактов со зрителем.

В. Кисунько

О героическом стиле эпохи и «формах времени»

Статья вторая [1]

Определение «героико-эпический стиль» применительно ко всему кинематографу 30-х годов сегодня воспринимается не только как самоочевидное, но и как «интегральное», объемлющее действительно в с е наше киноискусство тех лет.

Взглянув на сегодняшнюю сводную афишу кинотеатров, невольно задумываешься: да возможно ли найти для нынешнего нашего кинематографа такой вот «интегрирующий» признак, способный охарактеризовать столь разнородный и обильный материал? Есть ли черты стилистического родства между «Любовью земной» и «Судьбой» Е. Матвеева, с одной стороны, и «Белым солнцем пустыни» В. Мотыля и «Странной женщиной» Ю. Райзмана — с другой? Соотносимы ли — на уровне стиля — «Они сражались за Родину», «Освобождение», «Повесть о человеческом сердце», «Жизнь и смерть Фердинанда Люса», «Блокада», «Двадцать дней без войны», «Фронт без флангов», «Фронт за линией фронта», «Подранки», «Восхождение», «Зеркало», «Романс о влюбленных»? Произвольность этого ряда очевидна, как и художественная разномасштабность названных фильмов. И все же...

Не любопытно ли, что участники дискуссии, вспоминая кинематограф 30-х годов, формулируя понятия «героический стиль эпохи», «героико-эпический стиль киноискусства», не включали в свои «ряды» ни «Веселых ребят», ни «Волгу-Волгу», ни «Цирк», ни комедии И. Пырьева, ни «Великого гражданина» Ф. Эрмлера, ни «Члена правительства», ни тем более такие ленты «второго эшелона», как «Ошибка инженера Кочина» А. Мачерета, или «Дети капитана Гранта» В. Вайнштока, или «Белеет парус одинокий» В. Легошина (я называю лишь несколько первоклассных и популярных у зрителя по сей день фильмов). Воссоздавая образ эпохи и образ кинематографа эпохи, участники дискуссии обошлись и без фильмов С. Герасимова, «Машеньки» Ю. Райзмана, «Мечты» М. Ромма.

Но в каком из названных только что фильмов не отразился героический стиль эпохи?..

Становление этого стиля в 20—30-е годы определяла прежде всего историко-революционная тематика. Обретения этого стиля были развиты, когда в киноискусство наше вошла тема Великой Отечественной войны, с р а з у после начала войны. Но тема эта, ее эволюция и эволюция отношения к ней оказали и решающее воздействие на принципы стилеобразования, на наши представления о коренных задачах и я бы сказал, правах и обязанностях стилеобразования в киноискусстве.

Б. Рунин заметил по ходу дискуссии, что «подлинная фронтовая хроника, извлеченная из фильмотек и архивов и послужившая материалом для множества игровых фильмов, смонтированных на протяжении последующих тридцати пяти лет, стала незаметно для нас властным стилеобразующим фактором. Например, из-за нее нам до сих пор кажутся неправдоподобными цветные фильмы о войне. Характерно, что три недавние картины, где действие относится к тому времени — «Вос-

---

Продолжение дискуссии о стилевых направлениях в современном советском кинематографе. Начало см. «ИК», 1978, №№ 1—9.

[1] Статью первую см.: «ИК», 1978 № 9.

хождение» Л. Шепитько, «Двадцать дней без войны» А. Германа и «Венок сонетов» В. Рубинчика, — намеренно и убежденно возвращают нас к черно-белому экрану и хроникальной изобразительности».

Так ли однозначна реальная ситуация?

Когда только-только вышла на экран «Повесть пламенных лет» А. Довженко и Ю. Солнцевой, у меня, как и у многих зрителей, резкое неприятие вызвало то, что главный герой переходил из кадра в кадр, из одного дня войны в другой, из сражения в сражение с одними и теми же стерильно чистыми бинтами. Об этих бинтах тогда составилась даже целая литература. И почему-то никому не было дела до того, что именно этот прием (а он был последовательно проведен через весь фильм) особенно явственно свидетельствовал, сколь бережно Ю. Солнцева сохранила стилистику Довженко. Беда была, видимо, в том, что стилистическая краска оказалась невыявленной в стиле фильма как целостности.

Кажется, парадокс. Щегольство стилем менее всего было свойственно Довженко. И все же возникла ситуация, в которой стилистический прием необходимо было подчеркнуть, «обрамить». В противном случае он оказывался утрированным — и вызывал протест: у кого — на уровне профессионального неприятия неточной краски, у кого — на уровне простой констатации «неправды».

Можно было бы сказать, что первый советский широкоформатный фильм (1960—1961) — «цветной» и «о войне» — подтвердил тезис Б. Рунина о «неправдоподобности». Мне куда дороже иное: он, первый, не случайно был именно о войне, не случайно именно поэтика Довженко первой «примерилась» к широкому формату в советском кино. И, наконец, главное: не случайно уже в «Повести пламенных лет» выразилось тяготение к романтическому, символическому прочтению сюжета, к образному толкованию самой истории, выразилось стремление преодолеть «правдоподобие» на уровне стилистических «фонем».

Наконец, напомню: первый советский широкоформатный фильм был двухсерийным...

Так ли уж «эклектичны» и произвольны ряды, выстроенные мною в поисках стилистического родства фильмов, рожденных одной эпохой, одним десятилетием?

«Они сражались за Родину», «Освобождение», «Повесть о человеческом сердце», «Жизнь и смерть Фердинанда Люса», «Блокаду» я соединил в одном ряду как фильмы широкоформатные и «неодносерийные». К ним прибавлю «Фронт без флангов» и «Фронт за линией фронта». Все эти фильмы еще и цветные — принципиально цветные и, кроме картины Д. Храбровицкого, в которой лишь косвенно идет разговор о войне, прямо повествуют о войне или содержат военные эпизоды, оперируют стилеобразующими принципами «документальности». Из названных мною фильмов «Они сражались за Родину» и «Освобождение» получили особое признание и критики, и зрителей у нас и за рубежом.

Для обоих режиссеров — и Ю. Озерова, и С. Бондарчука, — участников войны, «самовыражение» как стилеобразующий фактор было естественно. Столь же естественна и та органичность, о которой говорил на мосфильмовской конференции (см. статью первую) старый мастер. И С. Бондарчука, и Ю. Озерова привлекал — вспомним очень важный момент автохарактеристики Е. Дзигана — стиль героико-эпический, отражающий патетику Великой Отечественной войны.

Во всяком формообразовании, стилеобразовании важно найти не только черты общей традиции, но и конкретные, прямые линии взаимосвязи с опытом культуры, с опытом данного вида искусства и других искусств. Для Ю. Озерова и для С. Бондарчука эти непосредственные взаимосвязи отнюдь не однозначны и не тождественны. Общее, что их роднит в выборе формы, в осмыслении ее,— прямая, последовательная и в то же время критическая опора на традиции нашего кино, нашей культуры, формировавшейся и до, и во время, и особенно после, непосредственно после Великой Отечественной войны.

И тут самый момент ввести еще один «формообразующий», «стилеобразующий» компо-

нент — зрителя, внутреннюю логику его развития; его, зрителя, как фактор многообразия стилевых направлений в современном советском киноискусстве.

Сто лет назад зритель как «стилеобразующий фактор» тоже был в поле зрения искусства но подход к проблеме был тогда на уровне реалистического, гражданского искусства вполне определенным. Напомню слова крупнейшего художника-реалиста Ивана Крамского: «Сколько раз ему (русскому художнику. — *В. К.*) приходится стоять с разинутым ртом от изумления перед Ван Дейком, Веласкесом и Рембрандтом и чувствовать, что (...) человеческое лицо, каким мы его видим теперь в городах и всюду, где есть газеты и вопросы, требует других приемов для выражения» (разрядка моя. — *В. К.*).

Логика проста: «большой стиль» старых мастеров был не только фактором истории стиля, но и фактором истории общества, истории личности в ее социальном развитии, отражал эволюцию личности, ее мироощущения, был адекватен тому типу личности, которая не только отражалась искусством, но и диктовала искусству определенные формы отражения, определенный тип мышления, воплощенный в стиле. И в стиле индивидуальном, который неповторим, неотделим от личности художника. И в стиле эпохи, который также обладает своей «индивидуальностью», как обладает ею и сама эпоха. Все это и позволяет видеть единое в стилеобразующих принципах различных мастеров-современников.

Особо подчеркну, что Крамской очень точно отметил опасность «подсказок», которыми легко смущает мастеров новых поколений то найденное, что содержится в стиле минувшей эпохи, минувшего этапа развития. Сегодня «газеты и вопросы», о которых писал Крамской, сменились мощной системой средств массовой информации и пропаганды, глобальными проблемами, внутри которых ощущает себя человек XX столетия — века мировых войн и социальных революций. Такой человек тем более диктует кинематографу поиски органического, а не умозрительного стиля, конструируемого «по аналогии».

Прежде чем назвать главные приметы современных стилистических «констант», необходимо детально проанализировать составляющие, определившие лицо сегодняшнего нашего кинематографа, составляющие его приметы на всех уровнях стилеобразования, в том числе и на зрительском.

Сколько бы мы ни бились над вопросами формообразования и стилеобразования, документальности и «живописности» современного экрана, сколько бы ни цитировали Аристотеля и Аверинцева, не учитывая исторической эволюции главнейших сегодняшних формообразующих и стилеобразующих факторов, постигнуть стилевое многообразие современного советского кино мы не сможем.

Говоря о героике-эпическом начале в нашем киноискусстве, мы порой забываем о таких стилеобразующих факторах, как сложное соподчинение реальности и символа, действительности и эстетически осмысленного образа ее, соподчинение документального и поэтического начал, одинаково и органично заложенных в самой природе кинематографа.

В годы войны обостренно документальным было человеческое сознание; может быть, мудрость искусств в том и состояла, что тогда «документальное» и «художественное» на экране до поры до времени резко разошлись (не для творца, разумеется,— именно в то время С. Герасимов, Ю. Райзман, А. Довженко создают замечательные ленты, смонтированные из хроники).

Поэтому, пожалуй, преждевременна печаль журналиста Лопатина в эпизоде на киностудии («Двадцать дней без войны»), который взыскует грядущий стиль, стиль документально-бытоподобного изображения войны в момент, когда между искусством и массовым зрителем существует как бы негласный уговор: «документальное» движение времени, сконцентрированное в сводках Совинформбюро, в памяти каждого столь стремительно, что от искусства ждут условной передачи эмоционального состояния, романтического или сати-

рического (там, где изображается враг) символа, притом непременно апеллирующего к зрительской (кинематографической) памяти предвоенных лет. Или прямой документальной публицистики.

Не случайно именно в эти годы получила особое право гражданства на экране не одна только комедия, но и мелодрама. Свойственные этому жанру выраженность, обнаженность страстей как нельзя более соответствовали потребности и зрителя, и искусства не только передавать эмоциональное состояние, но и стать такого рода эмоциональным состоянием. И это, на мой взгляд, был не уход от документальности: это была претворенная документальность, документальность эмоции, документальность «памяти состояний». Недаром сегодня как многослойные документы эпохи воспринимаются и «Два бойца», и «Иван Никулин — русский матрос», и «Нашествие», в котором А. Роом программно (вместе с драматургом Б. Чирсковым) переосмыслил драматическое, трагедийное у Леонова как мелодраматическое.

Поэтому, говоря о романтическом начале в нашем кинематографе, я бы не стал так, как делает это Б. Рунин, сводить дело к анализу более или менее удавшихся «поэтических тропов». Дело тут в форме обобщения, в ином типе документальности — небезопасном эстетически, так как романтический тип обобщения, документирования социальной памяти легко может перейти в симуляцию романтического, торжественность слога — в выспренность, «приподнятость» ви́дения — в помпезность и т. д. Но эта опасность проявляется тогда, когда принципы взаимосвязи с действительностью, свойственные романтическому типу художественного обобщения, не корректируются именно действительностью, ее реальными потребностями, зрительским мышлением как стилеобразующим фактором.

Мне представляется, что поэтический «документализм эмоциональных состояний», столь полнозвучно заявивший о себе в нашем кинематографе времен войны, изначально был открытой формой, способной вступить в деятельную взаимосвязь с документом в самом строгом смысле этого слова. «Зоя» Л. Арнштама (1944) — фильм, соединивший в себе заряд высокой поэзии в ее, так сказать, явном виде с наиреальнейшими фактами; «Дни и ночи» А. Столпера (1945) — фильм-предвестник последующего экранного изображения военных будней. «Комплекс Лопатина» реализовался здесь на базе, заложенной эмоционально-поэтическим, условно-романтическим типом «документальной памяти экрана».

Именно в военные и первые послевоенные годы намечается совершенно новый тип слияния эпического и лирического начал в нашем кинематографе. «Самовыражение» (воспользуемся этим условным понятием), которое «не интересовало» мастеров 30-х годов, так как органично входило в процесс стилеобразования, заявило свои права. Только что пережитая война обусловила особую меру органичности искусства военной поры; новое время требовало совершенно новой органичности, нового, сравнительно с предвоенным и с военным кинематографом, стиля художественного мышления, но с опорой на стиль 20-х, 30-х годов и военных лет.

В эти годы возникла потребность в новой интеграции киноязыка, новой интеграции «документа-факта» и «документа-эмоционального состояния». Потребность эта была к тому же усилена необходимостью дать целостную картину недавних героико-драматических событий. Историческое время, а значит и время художественное, оказалось ориентированным по-новому. Не теряя ощущения того исторического истока, каким были Октябрь, гражданская война, не теряя широты взгляда и на более отдаленную историю, общественная память — и кино как мощное оружие этой памяти — должна была прежде всего ориентироваться на временно́й и психологический рубеж, каким стала Великая Отечественная война в жизни народа.

Стремление к документальной точности — и максимализация поэтического обобщения; строгость «буквы» — и выявленность художественной условности — таковы были главные стилеобразующие тенденции. Эти зреющие тенденции оказались реализованными в «Ста-

линградской битве» В. Петрова (1949—1950). По свежим следам, по незалеченным еще ранам — то была попытка игрового воссоздания «хроники войны», небывало масштабная по количеству действующих лиц и охваченных повествованием событий, стилистически строгая в воссоздании хроники боев и наделенная активно выраженной поэтической авторской интонацией.

Общеизвестные слабости этого фильма — не повод забывать о найденном в нем уникальном для своего времени единстве «игровой документалистики», повествующей о подвиге масс, и поэтической авторской интонированности.

Позже, во второй половине 50-х — первой половине 60-х годов, на первый план выдвинулась не воссозданная документальность событий, а документальность памяти, хранящей нравственный, духовный опыт военных лет (приход в кинематографию нового поколения режиссеров — участников войны, будь то Г. Чухрай или В. Басов, А. Алов и В. Наумов или Л. Кулиджанов и Я. Сегель — первейший фактор такого «выдвижения»). Документальность памяти, уходящей корнями в события войны, но менее всего связанной с тем, что уже накопила поэтика осмысления этих событий.

По-своему резонной была и свойственная кинематографу этих лет как внутренняя, так и явная, в принципах стилеобразования выразившаяся полемичность по отношению ко всему, что к тому времени привычно ассоциировалось с понятием «монументальное». «Антимонументальны» по внутреннему пафосу и в сопоставлении с привычными нормами стилистики были и «Иваново детство», и «Баллада о солдате», и «Мир входящему», и «На семи ветрах». Похвалы за «антимонументальность» стали тогда «престижными штампами» при оценке текущей критикой этих фильмов. И, увы, сегодня приходится констатировать, что критика в то время упустила что-то очень важное в эволюции героико-эпического стиля кинематографа, в представлениях о монументальном в искусстве. Монументально-эпический характер лучших лент 50—60-х годов выявился позже. До поры до времени же, вольно или невольно под «монументальным» нередко подразумевалось лишь то, что толкало на прямые ассоциации с такими фильмами, как «Сталинградская битва» и «Падение Берлина», соединявшимися в некую «единую картину», без учета принципиальной разницы между художественной логикой этих двух, бесспорно, самых масштабных — во всяком случае по замыслу и постановке — лент о войне, созданных непосредственно по ее следам.

В. Петров доказал, что возможно на новых, нежели это делал когда-то Эйзенштейн в «Броненосце «Потемкин» и «Октябре», принципах «документально воспроизвести» исторические события, притом по свежим следам, не создавая «иллюзию документальности», а опираясь на документальность общественной памяти. Его поэтика поэтому не во всем противостояла грядущей поэтике «Баллады о солдате» и созвучных последней по авторской интонации фильмов, а была в чем-то скорее соотносима с этой поэтикой. Но задавала ей свой масштаб с учетом своей задачи, которая, коротко говоря, заключена именно в словосочетании «по свежим следам». Тут была заложена и своя мера обобщения, и своя художественная логика создания целостной картины минувших событий, и своя логика поэтизации, и своя система стилистических взаимосвязей с хроникой.

Через десять лет нужно было говорить уже не о только что пережитом, а вспоминать пережитое, оценивать его во взаимосвязи с новым опытом, в полноте обдуманного и увиденного в прошлом, «на расстоянии».

Эволюция стиля и должна была прежде всего отразить именно это — ощущение расстояния, исторической дистанции.

Во второй половине 50-х — начале 60-х годов киноповествования о войне (я говорю о игровых фильмах) тяготели, как правило, к одному из трех принципов.

Первый принцип — «взгляд из будущего», то есть из послевоенной современности, обращающейся во всеоружии современного, нередко подчеркнуто изысканного киноязыка к всегда актуальному, но все-таки прошло-

му опыту («Мир входящему»). В этих случаях экспрессивность, напряженность стиля оказывалась важным рупором современности.

Второй принцип — как бы растворение «в том времени», воссоздаваемом в его, «того времени», формах, чуждающихся стилистического каллиграфизма, хотя отсутствие музыки в «Живых и мертвых» было одним из самых изысканных приемов стилеобразования в фильмах тех лет. Это принцип высокохудожественной «имитации документальности», вернее даже сказать — документальной памяти, чему в приведенном примере особенно способствовал стиль прозы К. Симонова.

Наконец, третий принцип диктовал то, что можно назвать «овеществлением эмоциональной памяти» («Иваново детство», «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Дом, в котором я живу»). В этом случае временная дистанция между изображаемыми событиями и зрителем подразумевалась изначально, становилась не только сюжетным ходом, но и основой, на которой органично соединялись стилеобразующие принципы, в чистом виде использованные в первом и втором случаях; на эмоциональном обыгрывании этой дистанции строилось не только само повествование, но и стилистика ленты.

А. Тарковский сумел создать в «Ивановом детстве» — с первых эпизодов фильма — то непосредственное ощущение эмоционального контекста ситуации, на котором строилось главное в фильмах военных лет. «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Дом, в котором я живу» должны были отдать немало метража «развертке», вживанию зрителя в изображаемую эпоху, в стиль жизни этой недавней, но все же ушедшей эпохи. «Иваново детство» разом, как документ, по первому требованию предъявляло мироощущение человека той эпохи, создавало контекст, прямо соединяя историческое и частное в той неразделенности, в какой историческое и частное существовали для современников.

С этой точки зрения «Иваново детство», его повышенная экспрессивность, обилие метафор в нем, его эмоциональная перенапряженность, его стиль эмоционального документа ближе к «Молодой гвардии» С. Герасимова, к некоторым фильмам военных лет, к идейно-стилистическому принципу «игровой документалистики», нежели к ряду сопутствовавших дебюту Тарковского работ конца 50-х — начала 60-х годов. Новаторство фильма Тарковского было именно в новом прочтении того единого, документально-поэтического принципа, который открылся и кинематографу, и зрителю в военные и первые послевоенные годы.

Совершенно иной, но в этом, главном, близкий Тарковскому времен «Иванова детства» фильм — «Судьба человека»; он вдвойне интересен тем, что среди крупнейших явлений кинематографа тех лет был открытым — с учетом всех обретений нового периода в истории нашего кино — обращением к поэтике военных времен. Дела не меняет и то, что рассказ Шолохова был написан в 1956—57 годах: произведение это, ставшее одним из самых заметных в литературе 50-х годов, прямо продолжало творческие поиски, начатые «Наукой ненависти» и опубликованными в годы войны главами романа «Они сражались за Родину». Бондарчук — режиссер и актер — в «Судьбе человека» предстает не только как ровесник Г. Чухрая, Я. Сегеля, В. Басова, тоже прошедших войну, но и как участник фильма «Молодая гвардия», как мастер, органически несущий в себе обретения того поэтического принципа, той новой ипостаси героического стиля эпохи, которая заявила о себе в нашем кинематографе военных и первых послевоенных лет.

Эта органическая связь и позволила Бондарчуку сделать очень важные шаги в разработке современного героического стиля эпохи во всеоружии современных стилеобразующих средств.

Постигая их возможности, Бондарчук прошел после «Судьбы человека» через опыт «Войны и мира» и «Ватерлоо», то есть через опыт создания художественной правды о давней войне на широкоформатном экране, на материале общеизвестном и в то же время допускающем определенную дозу «постановочности», стилизации. И лишь затем вер-

нулся в фильме «Они сражались за Родину» к продолжению поисков, основанных на шолоховской прозе, на художественном опыте военных лет — и на опыте всего послевоенного периода.

«Форматность» и «серийность» (длительность) ленты изначально заложены в поэтике, в замысле и реализуются в каждой стилистической единице. «Они сражались за Родину» — фильм, который может быть показан и в широкоэкранном, и в обычном варианте, и по телевидению — цветному и черно-белому. Каждый раз он будет, разумеется, при этом звучать, именно изначально, по-иному, что-то теряя, что-то обретая дополнительно. Но задуман и продуман он как цветной, широкоформатный, двухсерийный. «Гиперболизированная реальность», которая таким замыслом подразумевается, осмыслена Бондарчуком в слове, в звучании слова, в каждой малости цвета, в композиции «бытовых» кадров и кадров-символов. («Материя» войны подана с экрана продуманно, лаконично, достоверно. Гимнастерки просоленные, пропыленные, линялые и стиранные, вещи, послужившие хозяевам, лица, несмотря на гигантское увеличение, — неактерские. Молодой белозубый солдат погибает под гусеницами танков, хлынувших на его окопчик; земля, чернота ее, с которой навсегда сливается тело солдата, воспринимается не как «грязь», а именно как родная земля, породившая этого парня с белозубой улыбкой, отдавшая себя ему под защиту, принявшая его в смертный час, который стал смертным часом и для его врагов.)

Это, если угодно,— стиль русской реалистической живописи с тем ее отношением и ко всей окружающей действительности, и к художественной традиции, и к зрителю, какое выразилось в цитированных мною словах Крамского. Стиль не кричащий, но и не затененный ложной скромностью, не выдаваемый за «отсутствие стиля». Стиль, открыто ищущий свою созвучность со стилем эпохи, исполненный историзма не только во взгляде на действительность, но и во взгляде на себя самое.

●

Еще два фильма, вернее — два цикла фильмов о войне: «Фронт без флангов» и «Фронт за линией фронта» И. Гостева и «Блокада» М. Ершова. Оба фильма важны и масштабны по своей тематике.

«Фронт без флангов» и «Фронт за линией фронта» разрабатывают совершенно новую для нашего кинематографа тему: борьба в тылу врага регулярных воинских подразделений Красной Армии. Подчеркну: не партизанских отрядов, во взаимодействии с которыми подразделения действуют, но именно регулярных частей. Притом зритель имеет возможность проследить путь воинского соединения, сражавшегося с фашизмом под командованием майора (в конце дилогии — полковника) Млынского, с первых шагов, с того момента, когда попавшие в окружение разрозненные части, группы бойцов, отдельные красноармейцы именно соединились, осознали себя дееспособной и значительной силой.

В фильмах много натурных съемок, и рецензенты недаром отмечали особую выразительность и особую трудность съемок этих кадров в реальной среде, в местах, где некогда действовали прототипы персонажей.

В литературном первоисточнике — романе С. Цвигуна «Мы вернемся» — лес, в котором происходит основное действие, с первых страниц становится одним из центральных «героев» повествования. Он прячет людей, помогает им — он и создает трудности; словом, заставляет помнить о себе постоянно, заставляет приноравливаться к себе, считаться с собой. Все это естественно. При этом в романе почти нет развернутых пейзажных описаний, мало в нем и прямых выходов на тему «человек и лес». Взаимоотношения людей и леса как бы растворены в рассказе о событиях, в описаниях душевных состояний героев.

Экран в этом смысле конструктивно меняет литературную образность. Большой формат, цвет подчеркивают подлинность среды. Это становится очевидным с первых же кадров, когда перед зрителем возникают гигантские, во весь экран, еловые ветки, влажные, с капельками на кончиках игл. Режиссер стре-

мился найти систему таких пластических решений, которые бы исподволь, с особой убедительностью доказали зрителю достоверность происходящего и ярко выявили слитность человека и среды, а там, где надо, подчеркнули бы и контрастное сочетание девственного и сурового мира природы с миром активных, сражающихся, налаживающих свой непривычный быт людей.

В нашем эпическом кинематографе последних десяти-пятнадцати лет на широкоформатном (или просто широком) экране, повествовавшем о событиях Великой Отечественной войны, подчеркнутая, укрупненная материальность природы не нова. Достаточно вспомнить известнейшие кадры «Освобождения»: раннее утро, канун танковой атаки, лес и речка в дымке, офицер прощается с девушкой; или передышка между боями, та же дымка, лес, девушка купается в реке... Примеры можно множить — важна их суть: в развернутом повествовании о войне, на огромном полотне цветного экрана яркие, подчеркнуто материальные, вбирающие в себя человека картины природы акцентируются как лирические интермеццо, как некие паузы в течении войны. Разумеется, паузы эти лишь оттеняют главное в авторском повествовании о войне, о человеке на войне. Но суть их — именно в некоторой стилистической обособленности и самостоятельности. «На природе» происходят и многие другие события «Освобождения», однако в большинстве таких эпизодов монтаж кадров, ритм, укрупнение человеческих лиц делают картины природы второплановыми, вспомогательными, лишь исподволь включенными в общее образное решение кадра.

Материал фильма «Фронт без флангов» ставил перед И. Гостевым иную задачу. И в уже упомянутых первых кадрах фильма режиссер обнаруживает ясное понимание этой задачи. Он подчеркивает жизнь природы, постепенно составляя из маленьких зарисовок единую картину, единый образ родной земли — Родины.

«Ключевой» эпизод первой серии обретает в этом контексте удвоенное значение. Млынский построил отряд на большой поляне. Бойцы проносят перед строем простреленное и обожженное знамя. И тут же камера обращает наше внимание на ярко-желтую глинистую землю, девственный лес, окружающий поляну со всех сторон. Общий план этого торжественного эпизода открывает соразмеренность человека с действенным миром природы, его кровное родство с родной землей.

Достичь такого эмоционального накала, такого смыслового насыщения в кадре удалось во многом благодаря той самой установке на подлинность среды, которая с самого начала определяла стилистику картины.

И. Гостеву пришлось столкнуться и с такой проблемой. На огромном экране реквизит, костюмы с неизбежностью поначалу выглядели несколько инородными по отношению к этой вот максимально реальной плоти природы, с неизбежностью же возникал умно обыгранный своеобразный стилистический разнобой, и то, что И. Гостев к о н т р а с т н о выявил его, работало исподволь все на ту же широко развернутую внутреннюю тему: «обживание» леса, обретение навыка жить, работать, налаживать быт в нем, бороться в непривычных лесных условиях.

Свою интерпретацию получают картины природы в фильме «Они сражались за Родину». Он стал удачей в немалой степени потому, что Бондарчук стремился рассказать о войне, как о нелегкой работе. «Обживание» солдатами плацдарма, рытье окопчиков, срастание с обороняемым клочком земли — вот что определило в этом фильме поэтику кадра и картины в целом. Процесс духовной акклиматизации человека в мире природы интересовал, впрочем, и И. Гостева в первых двух сериях фильма. Однако у С. Бондарчука степной пейзаж при всей его конкретности тяготел к самопроизвольному образному обобщению. Среда давала некоторое однообразие цвета — «степного» цвета. Степная пыль окутывала героев, пропитывала их гимнастерки, пронизывала сам воздух. Гостеву же приходилось буквально бороться как за конкретность, так и за стилистическую обобщенность каждого кадра, каждого эпизода. И думается, что в этой борьбе постановщику удалось одержать по-

беду. В фильмах И. Гостева среда действия эпически достоверна, поэтически возвышенна.

С неизбежностью возникает параллель: фильмы И. Гостева — фильм С. Ростоцкого «А зори здесь тихие...». Эпизоды в лесу выявляют естественность подвига и в то же время постоянно подчеркивают, пластически подчеркивают мысль, не дающую Васкову покоя: противоестественность ситуации, в которой женщина, рожденная для любви и материнства, вынуждена стать солдатом. Пластический строй, стилистическая окраска этих эпизодов прямо подчинены мысли, к которой Васков постоянно возвращается: фашисты, потеряв облик человеческий, побуждают и других, защищаясь, заниматься противным человеческому естеству делом. Но тем активней, тем сильней звучит тема священной войны, тема священного долга, который выполняют в этом замершем, девственном лесу героини фильма; тем активней звучит тема священной войны всего нашего народа — войны во имя утверждения человеческого начала в жизни.

В результате и возникала стилистика фильма, стилистика художественного повествования, не подделывающаяся «под документальность», а кристаллизующая документальность в неразделенном единстве с лирико-эпическим осмыслением человеческих судеб и характеров.

Так возникал стиль — эпический, героико-эпический, выражавший стремление авторов не только правдиво рассказать о действительных событиях, но учитывающий и то, что громадный процент зрителей будет принадлежать по возрасту к людям, не пережившим события войны,— и зрелищность станет для них одной из форм активизации исторической памяти.

«Создать яркую зрелищную форму» — эта задача, конечно же, стояла и перед С. Бондарчуком при работе над фильмом «Они сражались за Родину» и была им решена успешно.

Любопытно: десятки кадров С. Бондарчука (в их «натуральном» формате) сами по себе сродни, скажем, «Обороне Севастополя» А. Дейнеки — по зрелищности, по выразительности композиционно-живописного, пластического начала, по насыщенности патетикой, по динамике и выразительности поз и т. д. И рядом с этими живописно-пластическими «ударными кадрами» не выпирают, не раздражают крупные планы собеседников в жанрово решенных сценах солдатских разговоров, например. Ритм монтажа — не внутрикадрового, о котором много говорилось по ходу дискуссии, а монтажа кадров — подчинен иным законам, нежели простое «укрупнение говорящего». И этот ритм монтажа кадров для меня — важнейший показатель стилистического единства фильма «Они сражались за Родину». «Зрелищность», одним из проявлений которой является живописно-декоративное начало в современном нашем кинематографе, оказывается в фильме Бондарчука «упрятанной» в органичность стиля, является решенной проблемой формообразования потому, что смена «картин», эпических и жанровых, патетических и сдобренных шолоховским юмором, иными словами, все течение фильма подчинено требованиям самобытно и во многом по-новому понятого стилистического единства.

Такое стилистическое единство, найденное в двух первых сериях фильма И. Гостева, также подчиняет себе в нем зрелищное начало отдельных кадров, эпизодов, серий; подчиняет себе смену планов и кадров. Режиссер ясно понимает, что разбить крупным планом человеческого лица вот это, с трудом завоеванное, единство человека и среды — каждый раз проблема, каждый раз испытание стилистического целого на прочность.

Во всех сериях своей картины Гостев отталкивается от поэтики фильмов первых послевоенных лет. Подчеркну: не стилизует эту поэтику (как делал это по отношению к довоенным фильмам С. Ростоцкий в экранизации повести Б. Васильева), а просто использует приемы этой поэтики, заданный ею ритм кадров, монтаж кадров и эпизодов. В первых двух сериях это удается по причинам, указанным выше: старая поэтика осмысливается применительно к задачам, диктуемым сегодняшним форматом экрана, цветом,

сегодняшним зрительским опытом. Многое удалось и в двух последних сериях (особенно в эпизодах «войны на рельсах»). Но нередко в последующих сериях стилистика строится без учета всего того, что диктуют именно масштаб современного экрана, цвет в современном кинематографе. И тогда, скажем, вкрапление в эпизод крупного плана говорящего человека резко диссонирует с пластикой общего плана, запечатлевшего лес, заснеженные деревья и т. д.; тогда монтаж эпизодов — скажем, натурного и интерьерного — создает впечатление случайности, необязательности соседства именно этих эпизодов. Подчеркну: я говорю не о неудаче, а об истоках просчетов, снизивших удачу, о нарушении стилистического единства, заданного ранее самим же режиссером.

Зрелищность первых двух серий фильма И. Гостева была сродни той, что и в фильмах «Они сражались за Родину», «А зори здесь тихие...». Она была органически включена в систему стилеобразования, подчинена ритму, заданному этой системой. Едва ритм стал нарушаться — начиная с нарушения ритма монтажа кадров, — зрелищность перешла в иное качество, стала порой утрачивать органическую связь с внутренним состоянием героев; целостность местами уступила место «смене картин».

Это нарушение целостности, заявившее о себе как опасность в ряде эпизодов последних двух серий фильма И. Гостева, стало истинной бедой в фильмах М. Ершова. Смена на экране гигантских расцвеченных «картин» — кадров — здесь оказалась чисто механической. Крупные планы, портретные кадры чередуются у М. Ершова с общими планами, с городскими пейзажами просто потому, что пленку можно разреза́ть и склеивать. И именно монтаж кадров — как первичная «ячейка» стилеобразования (увы, и стилеразрушения) — в фильмах М. Ершова заставляет вспомнить то резонное, что говорил Б. Рунин о неправдоподобии цвета в иных фильмах о войне.

Подчеркну: я убежден, что дело не в кадрах самих по себе, не в их «расцвеченности», а в том, что неправдоподобие начинается именно с монтажа кадров, с ритма, с гармонизации декоративно-живописных «картин». Сами по себе взятые, да еще в «подлинном» формате, кадры, скажем, фильма С. Ростоцкого могут показаться и чрезмерно яркими, и пластически «чересчур» выразительными. Соединенные же вместе, подчиненные строго выверенному ритму, они образуют стилистическое целое очень точно. Почему же «Блокада» М. Ершова — пример совсем иного рода?

«Блокада». Осажденный Ленинград. В отдельных кадрах фильма достаточно точные характеристики — изобразительные, пластические — города, его защитников. По ходу действия слово «блокада» как бы овеществляется, олицетворяется в повседневном быте. Тут цвет должен быть максимально строг к собственным возможностям, тем более что речь идет о пластическом воплощении очень сжатой, точной, нерасцвеченной, эмоционально сдержанной прозы А. Чаковского. Но оттого и каждый крупный план должен бы цениться на вес золота. Режиссура, наоборот, щедра донельзя. На широкоформатном экране сверхкрупные планы беседующих персонажей м е л ь ч а т и смысл бесед и, главное, пластический образ блокады; они врываются резкими, невольно декоративными цветовыми мазками, разрушают диктуемое литературным первоисточником единство «живописного» и «документального» начал, разрушают «документальное» начало, трансформируют его в нечто холодно зрелищное.

Подчеркну, зрелищность — необходимый компонент всякого фильма. Но в данном случае она становится отрицательной характеристикой, так как изменившее режиссуре чувство меры подчас превращает трагедию блокады только в «зрелище».

Когда я писал о раннем (для нашего широкоформатного кино) опыте Ю. Солнцевой, меня менее всего привлекала возможность запоздалой критики фильма. Как раз наоборот: сегодня кажется принципиальным п у т ь, по которому тогда уже пошла Солнцева. Путь открытой условности, удесятеряемой масштабами широкого формата,— будь то условность сознательной бытовой «неточности», будь то

условность максимального заполнения кадра «живописными деталями».

«Они сражались за Родину» — фильм, знаменовавший собой окончательное обретение пути, который разведывала Солнцева вслед за Довженко. Параметры широкого формата здесь целенаправленно использованы для создания монументального образа, «монументальной эмоции», которую еще А. В. Луначарский видел одной из основ искусства социалистического реализма.

Важный шаг по этому пути сделал ранее Ю. Озеров своим «Освобождением». Именно этот фильм по-настоящему продуманно и последовательно соединил параметры современного широкоформатного кинематографа с традицией, идущей от героико-эпического кинематографа 20—30-х годов, обретшей новое качество в киноискусстве военных лет и раскрывшей свои новые потенции в первые послевоенные годы.

Игровой фильм «не под хронику», не симулирующий «документальность», а фильм-воссоздание, фильм-память — память, сознательно обретающая яркую зрелищную форму, воссоздающая и событие, и нашу мысль о событии; фильм, «широкоформатной» масштабностью своей уже противостоящий искусу «прямой имитации» документальности; фильм, исходные «физические» константы которого подразумевают введение активного «живописного» начала в пластику повествования,— вот что знаменовала собой работа над «Освобождением».

Стиль этого фильма означал и окончательное изживание тех комплексов, которые никак не позволяли найти равнодействующую между выразительностью фотографий Чапаева и Чапаева — Бабочкина.

Ю. Озеровым были осмыслены и возможности цвета, помноженного на широкий формат. Эти возможности интересно использованы, например, в эпизодах, рассказывающих о гитлеровской ставке: среда, в которой обитают и «вершат судьбы» фюрер, Муссолини, даже регалии на мундирах гитлеровских генералов и фельдмаршалов олеографичны. Но такая олеографичность — не «подпорка» и не антитеза «живописности»; она входит в стиль озеровского фильма. Она характеристична.

Если уж искать теоретические градации, то не на пути противопоставления «документального» и «живописного», а на тех дорогах, на которых явственно противостоят сегодня в нашем кинематографе стиль документально-поэтический и стиль олеографический.

Что до последнего, то надо сразу оговориться, что у нас уже есть прекрасные фильмы, либо пародирующие такой стиль (многие эпизоды «Калины красной», например), либо включающие его «синтаксис» с совершенно определенными художественными целями в иные стилистические структуры («Дворянское гнездо»). Это очень важно иметь в виду: иногда и критика, и зрители отождествляют критические размышления художника о том, как соотносятся красота и «красивость» с эстетической позицией фильма, с его стилем.

Гораздо сложнее случаи, когда внутри одной поэтики, одного фильма сосуществуют два несовместимые стилеобразующие принципа. Тенденция эта, мне, по крайней мере, отчетливо видна в фильме «Жизнь и смерть Фердинанда Люса», о котором уже шла речь в начале статьи.

Добавлю к сказанному: первые многосерийные широкоформатные гиганты создавались у нас либо тогда, когда телевизионное многосерийное кино только набирало силы («Война и мир», 1967), либо в преддверии сегодняшнего бурного расцвета многосерийного телекино («Освобождение», 1970—72). Делались они, естественно, без оглядки на опыт телевидения, оттого и стилеобразующие принципы там искались «свои».

Успехи многосерийного телекино заставили «думать с оглядкой» — и вот, по роману Ю. Семенова, давшего жизнь одному из самых знаменитых многосерийных телефильмов, делается «Жизнь и смерть Фердинанда Люса»; привлекаются отличные актерские силы, все богатейшие возможности кинематографа — и в результате получается лишь очень длинный фильм, который нужно смотреть четыре серии подряд, но четыре серии подряд смотреть невозможно. Стилеобразова-

ние в этом случае (если о нем вообще можно говорить) конструируется именно по принципу непрерывной длительности, понимаемой только количественно. Используются все приемы, которые принесли удачу фильму Т. Лиозновой, в том числе соединение «собственно действия», «собственно хроники» и «действия под хронику». Но вопрос в том, как использует все эти приемы А. Бобровский. Я не помню на нашем киноэкране последних лет ничего более бестактного, чем «стыковка» на широкоформатном экране подлинной хроники, запечатлевшей последние бои Великой Отечественной, освобождение узников концлагерей и т. д., с этими «кадрами под хронику». Так же точно не припомню на нашем экране более откровенно выраженных олеографий из «зарубежной жизни», чем фильм о Фердинанде Люсе.

Пример крайний, но позволяющий многое понять. В кинематографе последних десяти-пятнадцати лет резко изменился критерий длительности фильма — это особая тема, подробно останавливаться на которой в данной статье у меня просто нет возможности. Мне важно отметить лишь то, что подобное изменение, обусловленное многими причинами, создало реальную — и реализующую себя — опасность утратить критерий длительности фильма как стилеобразующий критерий.

То же порой происходит и с форматом экрана.

В ряде фильмов можно наблюдать и утрату того отношения к хронике (как таковой, а не только к хронике военных лет), которое, по справедливому замечанию Б. Рунина, сделало ее некогда мощным стилеобразующим фактором. Я бы только уточнил: постижение хроники как стилеобразующего фактора вовсе не есть навечно продиктованное требование делать фильмы «применительно к хронике». Горькая история с «Фердинандом Люсом» — свидетельство тому, до чего могут довести неверно понятые стилеобразующие возможности хроники. Задача — в органическом самоподчинении хроники стилистическим задачам данного, конкретного фильма. Отсюда берет начало и общая черта ситуации (я сказал бы еще и об утрате «критерия документальности»), которая независимо от наших теоретических споров и нюансов в концепциях все же присуща всякому кинематографическому изображению.

Сегодня — на уровне стилеобразования — стали равноценными «сыгранное» и подлинно документальное, стилизованное прямо и стилизованное косвенно, необходимое в кадре и украшающее кадр, заполняющее его, и пустая растяжимость метража и формата. Все это — реальность сегодняшнего нашего кинематографа, и эта реальность открывает возможности «многофактурного» стилеобразования, но она порождает и дурной искус «испробовать все». Или просто использовать все, чем другие богаты. В какой-то мере «использование всех возможностей» стало признаком хорошего тона, и противостоять подобному искусу, противостоять в практике самого кинематографа сегодня — ответственнейшая задача.

Ю. Озеров в «Освобождении» и С. Бондарчук в «Они сражались за Родину» показали, что противовес таким искусам — оправдание формой единства эпического и лирического начал в повествовании, подчеркивание в необходимых случаях условности приемов, созидающих кинообраз, в том числе и имитирующий документальность, а тем самым подчеркивание безусловности исторической, жизненной правды фильмов.

По тому же пути — синтеза эпического и лирического начал — пошел в свое время, но совершенно из иной исходной точки А. Тарковский в «Ивановом детстве». Оттого и видится мне неопровержимая логика в сопоставлении Е. Дзиганом в его статье столь разных фильмов Ю. Озерова, С. Бондарчука, А. Тарковского. Оттого для меня правомочно соединение этих трех ипостасей единого героического стиля, пусть и по-разному активизирующих историческую память людей.

Но Е. Дзиган говорил о большем: о потребности в героическом, в кинематографе крупных эпических полотен, отображающих масштабные события времени, о том, сколь сильна эта потребность в народном сознании.

Потребность в героическом искусстве безусловна и реальна. Но мы не всегда умеем разглядеть сразу и ее, и реальный ответ на нее, и возможные формы ответа.

Вспомним недавние времена: опытный кинорежиссер Т. Лиознова, автор, что называется, «бытовых» картин «на морально-этические темы», принялась делать (скажем честно — в перекрестии снисходительных улыбок, под аккомпанемент иронических и скептических замечаний в профессиональной среде) и сделала свой многосерийный телефильм «Семнадцать мгновений весны», ставший эталонным и в нашем многосерийном телевизионном кинематографе, и во взаимоотношениях кино и телевидения. Тогда критика долго спорила о правомочности хроникальных врезок, точной фиксации «мгновений», даже о праве авторов фильма сводить важнейшие события войны к «детективному сюжету» и далеко не сразу поняла, что не просто сюжет, но реализация его, стилеобразующий принцип фильма — вот что дало возможность Т. Лиозновой на такую потребность ответить.

В своей первой статье, согласившись с общей посылкой Е. Дзигана, я решительно не согласился с его представлениями о героическом стиле эпохи как о чем-то, стилистически, интонационно тождественном кинематографу 30-х годов (а то же можно сказать и о кинематографе первых послевоенных лет, и о кинематографе середины 50-х — начала 60-х гг.). Я специально подчеркнул там разницу между преемственностью и тем, что можно назвать невольной стилизацией, рожденной самыми добрыми намерениями, но порождающей холодные фильмы наподобие «Железного потока».

Так вот — о преемственности стиля на уровне жанровых структур.

М. И. Ромм сорок с лишним лет назад не скрывал, что, делая фильмы о В. И. Ленине, он сознательно стремился найти адекватный художественной задаче стиль политического детектива и, как известно, блестяще этот стиль нашел. С. Эйзенштейн в своих фильмах — от «Броненосца «Потемкин» до «Ивана Грозного» — постоянно осмысливал тот опыт формообразования, какой диктовала не просто классическая, но классицистическая трагедия, и тоже — с отличным результатом. Эйзенштейновская телеграмма Г. Козинцеву и Л. Траубергу по поводу «Максима» — о воскрешении «принципа Рокамболя» — общеизвестна.

Напомню: еще в 1907 году М. Горький и А. В. Луначарский много и интересно размышляли о мелодраме как о том демократическом жанре, который позволяет обращаться к массовой аудитории; Горький и Луначарский вплотную подошли к практическим попыткам использовать этот жанр для диалога с массами. Однако в те дооктябрьские годы, когда диктуемые буржуазной мелодрамой черты стиля были главными в культуре, обращенной к массам, подобные попытки Горького и Луначарского были бесперспективными и не случайно остались именно на уровне попыток, общих идей, размышлений о возможном.

Но после Октября, когда социалистическая культура, питающие ее идеи стали господствующими, принципы сюжетосложения, стилеобразования, почерпнутые из классической мелодрамы, сыграли свою роль в становлении нашего кино (что можно проследить и в фильмах «Мы из Кронштадта», и в трилогии о Максиме, да и в «Оптимистической трагедии» Вишневского).

Мелодрама и детектив — вот два устойчивых жанра, две стабильные стилеобразующие структуры, проверенные на опыте искусства из поколения в поколение. Мне видится принципиальным то, что Ю. Бондарев, О. Курганов и Ю. Озеров не боялись в сценарии (а затем и в экранном воплощении) «Освобождения» «мелодраматических эффектов», как не побоялся такого эффекта М. Ершов в «Блокаде» — в наиболее удачных, кстати, эпизодах. Когда же подобные возможности, заложенные в ситуациях, живописуемых экраном, не выявляются сполна в пластике, в целостном стиле фильма, тогда и наступает раздолье для олеографии...

Сегодняшний наш кинематограф отличает особая активность самих мастеров в осмысле-

нии возможностей разных жанров, их стилеобразующих (и «стиледиктующих») законов и их коммуникативных потенциалов, их идеологических возможностей.

Осмысление это нередко становится программным для творчества того или иного мастера. Так, несколько лет назад Е. Матвеев выступил в «Советской культуре» со статьей, в которой прямо, открыто и, на мой взгляд, справедливо заявил: если зритель идет на мелодраму, значит, задача искусства — искать тот максимум идейно-художественных возможностей, которые открывает этот «народный» жанр. Сначала Матвеев-актер проверил возможности современной мелодрамы в таких фильмах, как «Родная кровь», «Высокое звание». Как режиссер он поставил «Почтовый роман» по сценарию Д. Храбровицкого. А позже чтение «Судьбы» П. Проскурина изначально убедило его в целесообразности претворения эпической литературной формы в форму экранной мелодрамы.

Матвеев одержал победу — и его экранизация «Судьбы» полна героического пафоса. Фильм дышит народным духом, народным мироощущением, которое кинематограф, естественно, исповедует, но которого далеко не всегда достигает.

Что мне кажется особенно существенным: Матвеев подходит к материалу не с мерками жанра, формы, наперед заданного стиля; он как бы переакцентирует интонацию романного повествования П. Проскурина, но в другой тональности, с иной степенью лирического выражения. И такое «самовыражение» художника, думается, не менее принципиально, чем внутренняя потребность Ю. Озерова в языке «игровой хроники», а С. Бондарчука — в языке «фильма-воспоминания», не менее принципиально, чем стремление А. Тарковского резким росчерком воссоздать контекст ушедшего времени в «Ивановом детстве». Оно не менее принципиально, чем размышления Н. Губенко в «Подранках» о своем поколении, об обретении этим поколением утерянной в испытаниях войны «связи времен».

Я снова называю подряд фильмы очень разные.

Но они вполне сопоставимы для меня именно на уровне стиля. Сопоставимы благодаря единству того, что я определил бы как стремление выразить память в формах самой памяти. «...Ибо если есть идеи времени, то есть и формы времени». Среди таких форм может быть и цепь ассоциаций, вызванных воспоминаниями, событиями текущей жизни. Может быть и непосредственное воссоздание действительности минувшего в образах, опирающихся на опыт — вспомним еще раз Крамского — «газет» и «вопросов», на то, как отложился этот опыт в сознании масс и в сознании художника, постигающего и выражающего себя как частицу массы, как хранителя, «будителя» ее памяти. К этим фильмам принадлежат и те, где сохранена «память жанра», его вновь открываемая способность заставить современного зрителя пережить события давно минувших лет на «своей территории». Иногда приходится слышать, что историзм художественного мышления, сущность героико-эпической формы несовместимы с простодушным зрительским интересом к судьбе персонажей экранной мелодрамы или телевизионного многосерийного фильма: какой, мол, «историзм», если зрителя просто интересует, женится ли Ваня на Мане; боюсь, такой подход к зрительскому интересу — от привычки «монументализировать» и наделять исторической значимостью лишь вопросы типа, победят ли «потемкинцы» и «выплывет ли Чапаев»; но встретится ли Алеша Скворцов с матерью, убьет ли Марютка «сорок первого» и простит ли Василий Бортников жену — эти вопросы не менее значительны и масштабны.

Именно доверие и к «памяти жанра», и к исторической памяти зрителя побудило Т. Лиознову «документализировать» фильм «Семнадцать мгновений весны» и добиться успеха благодаря ясности основной своей стилеобразующей позиции.

Другое дело, если «память жанра», «память стиля» оказываются не стилеобразующими, а стилеразрушающими. Так и происходит, когда возникает холодное прочтение героического на экране. Стилизованная под вестерн лента «Белое солнце пустыни» не

случайно стала удачным историко-революционным фильмом, в противовес иным «масштабным» экранизациям с претензиями на эпичность.

Другое дело и тогда, когда в многообразие документально-поэтического стиля, отражающего магистральное направление современных стилевых поисков, соответствующих, на мой взгляд, героическому стилю эпохи, врывается поток кинематографической бытовщины. Да еще рядящейся в одежды олеографической красивости, претендующей на «создание образа для подражания» (кому и чему могут подражать молодые зрители, познакомившись с героями фильма «Отклонение — ноль»? Пижонству, выдаваемому за мужество? Шикарной манере бравых летчиков-испытателей носить джинсы?).

В противовес таким картинам (их, увы, много) бесспорное родство таких разных фильмов, как «Судьба» и «Странная женщина», в том, что авторы их сознательно избирают форму, стиль мелодрамы, изучают ее язык, изучают не только синтаксис, но и семантику этого языка, четко определяют свое отношение к материалу и свои отношения с материалом, свое отношение к зрительским интересам. Родство «Фронта без флангов» и «Подранков» — в ясном стремлении поднять новый материал, поставить перед собой максимальную по насыщенности творческую задачу, о т к р ы т ь нечто новое и существенное для нашей жизни в связи времен, в том, что мы именуем жизнью в ее революционном развитии. Ведь сегодня все более углубляется одно из важных измерений человеческого бытия — прошлое, память.

В созвучности, в соразмерности памяти, воплощенной на экране, и зрительской, общественной памяти, в единстве их «стилистической окраски», выражающей стиль эпохи как стиль искусства и стиль жизни, как раз и следует искать один из важнейших параметров зрительского успеха того или иного фильма. Ведь зритель выбирает. «Освобождение» закономерно пользовалось огромным успехом. «Жизнь и смерть Фердинанда Люса», рассчитанная изначально на огромный успех, в прокате столь же закономерно просто провалилась. Между тем, если подставить этот фильм под формулы и критерии, предлагаемые Е. Дзиганом, он должен был стать «бестселлером». Видимо, помимо важных идейно-эстетических требований, диктуемых методом социалистического реализма, помимо стилистики, заданной добротным сценарием, есть не менее важные к о н к р е т н ы е механизмы стилеобразования, обеспечивающие соответствие между стилем эпохи, индивидуальным стилем художника и стилистикой данного, конкретного произведения. Связь между стилем эпохи как стилеобразующим — по отношению к данному произведению — фактором и совокупностью индивидуальных стилей, частных стилистик, из которых и слагается стиль эпохи, — эта связь неоднозначна и не поверяется четырьмя правилами арифметики.

Эта связь с неизбежностью усложняется, опосредуется, что усложняет картину социальной жизни общества, память людей, как и память искусства: движение времени, опыт времени дают себя знать. Да и духовный мир личности, ее запросы, потребности становятся сложнее — это естественное следствие развития личности при социализме.

Сказав это, приходится напоследок вспомнить о «самовыражении» — понятии, над которым не очень задумывались мастера прежних десятилетий. Для них самовыражение было синонимом активно личностного, обращенного к массам отражения жизни в ее революционном развитии. Но не эта ли внутренняя установка всегда делала и делает крупнейшие явления советского кино формой «самовыражения» нового общества, нового человека? «Сделать фильм», «сделать вещь» было ц е л ь ю, но не с а м о ц е л ь ю. Целью, отвечающей потребности всего нашего общества в самовыражении. Может, это и есть на самом деле главный импульс взыскуемого Е. Дзиганом «единого стиля советского киноискусства», его традиционный этический компонент, который покрывает все стилевое многообразие и прошлого и настоящего?

Если так, а я с этим согласен, тогда нет ничего удивительного в соотнесении — на

уровне стиля — весьма разных фильмов, как это делалось в упомянутой статье самого Е. Дзигана, как это делал и я по ходу своей статьи.

А если так, то родственными оказываются и издержки современных поисков «современного стиля» и ясно становится, почему в сегодняшнем нашем кинематографе знаменательно — и отнюдь не в бесконечности, а в реальности — пересекаются такие разнонаправленные линии, как бесстильность (точнее, беспомощность перед требованиями иметь стиль, говорить языком стиля) и шикарная «стильность».

Именно поэтому для меня однопорядковыми являются олеографическая «заграничность» фильма «Жизнь и смерть Фердинанда Люса» (как антипод стилистически строгих фильмов «Это сладкое слово — свобода!» и «Ночь над Чили», тоже повествующих о «зарубежной жизни») и олеографичность шикарного, «на уровне мировых стандартов» фильма «Повесть о человеческом сердце» (в своих претензиях на интерьерно-психологическую точность «большого стиля» в повествовании о науке и обществе он имитирует обретения современного стиля, реально воплотившегося в таких фильмах, как «Выбор цели» И. Таланкина и «Укрощение огня» самого же Д. Храбровицкого). Но в том же ряду для меня — и «Зеркало» с его тонкой стилистикой, с его вызывающей даже восхищение обнаженностью духовного самовыражения, оказывающегося, однако, антиподом строгому, хотя и неровному стилю «Подранков», этой документально-поэтической исповеди, стремящейся рассказать о памяти в формах самой памяти...

Отношение и индивидуальных стилей, и конкретных стилистических решений того или иного фильма к стилю эпохи — в том смысле, в каком я употреблял этот термин,— свидетельствует, в конечном счете, об отношении того или иного мастера к сегодняшним задачам развития искусства как формы социальной памяти общества. В том числе — о зрелости отношения к памяти искусства, воплотившейся в формах искусства же и ставшей духовным арсеналом культуры и общества.

●

Искусство как социальная память — одна из ключевых идей сегодняшнего времени. И как тут еще раз не вспомнить Белинского: «Если есть идеи времени, то есть и формы времени». Стиль эпохи в его сегодняшней ипостаси не может не откликаться на эту важнейшую идею. Эволюция стиля придает и общественной памяти, в целом, и памяти искусства, в частности, форму, укрепляя ее, строптивую и склонную к хаотичности, а то и к забывчивости. Тем менее допустимой представляется мне нарочитая дифференциация социальной памяти, воплощенной в память искусства, расчленение «документального» и «живописного» там, где не без труда и борьбы обретает себя единство — в многообразии документально-поэтического, как черта сегодняшнего этапа в развитии стиля эпохи.

Потому-то я против того, чтобы синтаксис отождествлялся с семантикой, чтобы законы синтаксиса, фонетики, пунктуации, то есть морфологии становились законами поэтики.

Потому-то я против того, чтобы «стилеобразующие признаки» позволяли делить фильмы на «чистые» и «нечистые», чтобы эстетическому многообразию противостояло сведение «главного» в кинематографе к эстетическому единомыслию.

Георгий Богемский

Вспоминая Висконти

Так же, как город его юности Милан, который был много веков точкой столкновения, соперничества и противоборства двух народов, двух цивилизаций, талант самого Лукино Висконти, как мы уже говорили, питало богатство двух культур: латинской и германской. Его душу и ум волновали проблемы истории, политической, общественной, художественной жизни обоих народов. Однако культурные, художественные, вообще духовные интересы Висконти были много шире. Когда-то он просил начертать на его памятнике: «Он любил Шекспира, Чехова и Верди». Интересно, не забыто ли это пожелание? Но к названным трем великим именам, которые были в самом деле путеводными для всего творчества режиссера в кино, на драматической и оперной сцене, мы вправе — о чем уже говорилось — добавить Достоевского и Томаса Манна, Вагнера и Малера. Висконти владел всем богатством мировой культуры, был художником европейского масштаба и ощущал себя таковым. И, думается, недалеко время, когда он, художник-реалист и антифашист, займет свое место не только среди великих итальянцев, но и в пантеоне крупнейших мастеров мировой культуры. То, что он сформировался под влиянием не только западноевропейской, но и русской культуры, для нас, разумеется, особенно интересно. Тема «Висконти и русская культура» достойна стать предметом специального изучения.

Висконти с искренней радостью приезжал в нашу страну, он глубоко знал и любил — наряду с великой русской классикой прошлого — классику советского киноискусства. В 1952 году, отвечая на анкету Бельгийской синематеки, Висконти внес в свой список «десяти лучших фильмов всех стран и народов» «Броненосец «Потемкин» и незавершенную работу «Да здравствует Мексика!» Сергея Эйзенштейна, высоко ценил фильмы и труды Всеволода Пудовкина. А в 1961 году, будучи членом жюри II Московского кинофестиваля, он говорил Сергею Юткевичу, который был председателем жюри, о том, что участие в Московских фестивалях стало одним из самых больших событий его жизни как художника. О волнении, испытываемом им, когда он приезжает в Москву, Висконти говорил и мне в той беседе на аэродроме в 1963 году, когда мы вспоминали первые месяцы после освобождения Рима и наше знакомство в Советском посольстве, где непременными гостями на праздничных приемах бывали молодые прогрессивные кинематографисты — те, кого потом стали называть «отцами неореализма».

Висконти по праву считался лучшим в Италии постановщиком и истолкователем пьес Чехова (а Чехова там играли и поныне играют часто). Его постановки «Трех сестер» (1952) и «Дяди Вани» (1955), в которых он сохранил любовную верность традициям МХАТа, вошли в историю итальянского театра. В обоих спектаклях выступал Марчелло Мастроянни, открытый для театра Лукино Висконти и названный критикой лучшим в Италии чеховским актером. Когда-то большой интерес вызвал и поставленный Висконти спектакль по «Преступлению и наказанию». В его фильмах — и не только в проникновенной экранизации «Белых ночей» (с Марчелло Мастроянни, Марией Шелл и Жаном Марэ), где дей-

Окончание. Начало см.: «ИК», 1978, № 9.

ствие было перенесено в Италию, и призрачные пейзажи Петербурга заменились туманными набережными и заснеженными мостиками Ливорно (единственного города Италии, в котором на редкость нет ничего итальянского), — мы тоже не раз ощущали мотивы Достоевского. Это и своеобразная трансформация князя Мышкина в образе Рокко в «Рокко и его братьях», и «ставрогинские» мотивы «Гибели богов», и другие, менее очевидные, ссылки и «цитаты» из русского писателя. А в финале «Смерти в Венеции» звучит — по-русски! — проникновенная колыбельная Мусоргского, словно оплакивающая смерть героя и как бы возвещающая приближение новой эпохи, которая начнется там, откуда в Италию пришла эта песня. Так в фильме Висконти прозвучал русский мотив, прозвучал в прямом смысле слова, и рядом с Верди, Вагнером, Малером в его творчестве занял место Мусоргский.

Однако не всякое обращение Висконти к темам, мотивам, сюжетам неитальянской культуры было плодотворным. И этому большому художнику довелось познать горечь неудачи. Случилось это в 1967 году, когда Висконти экранизировал роман французского писателя и философа Альбера Камю «Чужой». Фильм получился поверхностным, холодным, перевод романа на язык кино выполнен был со слишком дотошной точностью и выглядел не более чем иллюстрацией. Причин и объяснений неудачи было достаточно. Фильм готовился в момент, когда на Западе поднималась волна молодежного протеста и рабочего движения, и герой его, по замыслу Висконти, должен был предстать бунтарем, восстающим против существующего социального порядка, предтечей молодых инспровергателей конца 60-х годов. Кроме того, режиссер намеревался усилить мотив освободительной борьбы алжирцев против французских колониалистов, лишь намеченный в романе, написанном в 1944 году: ведь фильм адресован зрителям, которые уже прекрасно знают, что произошло в Алжире впоследствии, говорил Висконти. Однако режиссер натолкнулся на решительное сопротивление со стороны вдовы писателя, настаивавшей на сохранении абсолютной верности тексту романа, не позволявшей менять ни строчки. А продюсер торопил с началом съемок и тоже был несговорчив. Висконти пришлось выкинуть сценарий и согласиться снимать «прямо по роману». Получилась буквальная экранизация, дословная «иллюстрация романа», как режиссер с горечью называл свою работу.

«Самая красивая»

К тому же Ален Делон, которого Висконти прочил на главную роль, поссорился с продюсером, и вместо Делона был приглашен Мастроянни, подходящий, по мнению режиссера, для данного образа куда меньше... Словом, «Чужой» стал фильмом, который Висконти не признавал своим...

Когда после смерти Висконти итальянское телевидение показало в ходе посвященной его творчеству ретроспективы этот фильм, некоторые кинокритики даже протестовали, считая это оскорблением памяти режиссера, всегда отказывавшегося от «Чужого».

Возможно, причины неуспеха коренились глубже: обращение к роману Камю гуманиста Висконти — художника, которому внутренне были чужды и философия экзистенциализма, и опустошенный, равнодушный герой «Чужого», и не могло привести к иному результату.

Нельзя забывать, однако, и о том, что при всей широте своих культурных интересов и вкусов, при всем интернационализме в понимании культуры, при всем своем общеевропейском кругозоре, при всем стремлении быть исследователем общечеловеческих чувств и проблем, общезначимых исторических событий, Висконти всегда оставался художником глубоко национальным. Наибольших высот реализма, наибольшей четкости марксистского в своей основе анализа он достиг в произведениях, затрагивающих самые жгучие проблемы современной итальянской действительности. Проблемой номер один для Висконти была, как мы видели, фашистская опасность, необходимость борьбы с фашизмом. Проблемой номер два — извечный южноитальянский вопрос. Третьей проблемой — по сути своей не менее современной — осмысление эпохи Рисорджименто и ее наследия, в котором социальная тематика переплеталась с темой национально-освободительной борьбы.

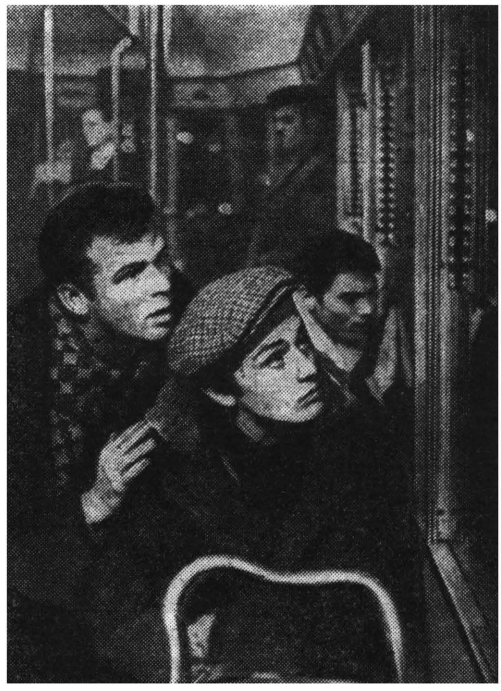
В фильмах неореалистов всегда важное место занимала Сицилия, где особенно наглядно проявлялись все болезни и беды Италии: нищета, отсталость, власть помещиков-латифундистов и стоящей на страже их интересов мафии, произвол оптовиков-перекупщиков, богатеющих за счет труда крестьян и рыбаков.

...Первый просмотр фильма «Земля дрожит», снятого Висконти в 1948 году на Сицилии, происходил в Риме, на Виа делле Боттеге оскуре, в только что выстроенном внушительном здании ЦК Итальянской коммунистической партии. Деньги на съемки фильма режиссеру дала партия — 6 миллионов лир, сумму весьма скромную, но достаточную для производства документального фильма о жизни сицилийских рыбаков, поскольку первоначально лента и была задумана как документальная (когда денег не хватило, Висконти продал доставшиеся ему в наследство от матери драгоценности и картины). В процессе работы был создан почти трехчасовой фильм, принципиально новый по своей природе: игровой и документальный одновременно, все роли в котором исполняли рыбаки селения Ачитрецца. Этот фильм, который должен был составлять лишь первую часть огромного триптиха, лишь его так называемый «морской эпизод» (два последующих «эпизода» должны были повествовать о борьбе крестьян и рабочих-шахтеров, но их так и не удалось снять), стал одним из самых значительных произведений неореализма. В нем в наиболее чистом виде проявилась эстетика и стилистика этого направления. Теперь это — классика мирового кино, его изучают кадр за кадром в киноинститутах всего мира. А тогда даже в зале, до отказа набитом друзьями и единомышленниками режиссера, фильм вызвал поначалу недоумение. К тому же многие — вернее, подавляющее большинство присутствующих — просто не понимали ни слова. Со мною рядом специально сел один товарищ родом с Сицилии, чтобы переводить с диалекта на итальянский. Ибо, как говорилось в начальных титрах фильма, «жители Ачитрецы для выражения своих чувств — протеста, боли, надежды — пользуются своим языком, языком бедняков: сицилийским диалектом. Итальянский язык на Сицилии — это не язык бедняков». Понимать картину отчасти помогало то, что отдельные ситуации, отношения внутри семейства Валастро навеяны романом Верги «Семья Малаволья», хорошо известным в Италии. Но хотя не все диалоги были поняты собравшимися, хотя многие нюансы несомненно ускользнули от них, изобразительная сила этого сурового повествования о драматической судьбе бунтаря Нтони Валастро и его семейства была так велика, что зал по окончании фильма разразился бурей аплодисментов. Социальная тема звучала во весь голос в работах неореалистов и раньше, но сейчас, с картиной «Земля дрожит», в итальянское кино впервые вошла тема классовой борьбы. И хотя рыбак Нтони в первой схватке потерпел поражение, он осознал обречен-

ность своего бунта в одиночку и уже готов для организованной борьбы, которая только и может привести к победе — и сицилийских рыбаков, и всю трудовую Италию. Таков главный вывод фильма, и он был тогда понят: и на первом просмотре в ЦК ИКП, и прогрессивной критикой, и зрителями-трудящимися. Висконти был прав, когда во время одной из встреч, состоявшейся в Народном доме в Милане, говорил: «Я рад, что именно рабочие поняли идею моего фильма: в нем нет поражения, в нем есть вера в победу, которая будет победой не только одного Нтони, а всех трудящихся».

Именно поэтому фильм (в прокат он попал в несколько урезанном виде и с закадровым переводом на итальянский) был встречен с такой бешеной злобой буржуазной публикой. Франческо Рози, который начинал помощником у Висконти на этом фильме, теперь вспоминает: «Наконец мы дождались показа фильма на фестивале в Венеции. Незабываемый вечер. Мне пришлось провести его в кабинет механика, так как Висконти приказал мне не отходить от аппаратуры, чтобы проверять уровень звука и следить, как бы механик не спутал части... Висконти и Д'Анджело (продюсер фильма.— *Г. Б.*) были в белых полотняных костюмах, но их лица были еще белее, чем их костюмы. У Висконти — от волнения, как будет принято его произведение, у Д'Анджело — потому, что он наверняка думал о кредите, полученном в «Сицилийском банке»... В зале фильм вызвал нечто невообразимое. Крики, свист, протесты всевозможного рода и личные оскорбления по адресу Висконти. Почему? Это вечная история на фестивалях с такого рода публикой, но тут дело было еще и в том, что фильм поставил «выродившийся буржуа», человек, позабывший о своем происхождении и «предавший» свой класс... То были времена, когда христианско-демократические правители ополчились на итальянское кино за то, что оно вынесло стирать «грязное белье» за ворота, из дома, на яркий свет, показало это грязное белье заграница.

Времена слепцов! Ведь если подумать, итальянское кино — это чуть ли не единственное, что придавало и поныне придает достоинство нашей стране за рубежом и внушает к ней доверие».



«Рокко и его братья»

Француз Жорж Садуль, один из виднейших кинокритиков тех лет, назвал фильм «Земля дрожит» «великим произведением реализма, построенным, как роман, и, в отличие от других фильмов того периода, свободным от сентиментальности».

Со времени премьеры фильма «Земля дрожит» прошло больше десяти лет. За это время Висконти поставил три очень разных картины. Это были «Самая красивая» с Анной Маньяни в главной роли, повествующая о большой материнской любви и сатирически (единственный случай в фильмах Висконти!) рисующая мирок итальянского кино, в который проникли голливудские нравы, «Чувство» и «Белые

ночи». В это же время Висконти укрепился в своей славе одного из ведущих театральных режиссеров, ставя на сценах Рима, Милана, Парижа пьесы классического и современного репертуара. И вот — в 1960 году — он вновь вернулся к теме итальянского Юга.

Вряд ли какой-нибудь другой итальянский фильм подвергался таким поистине фантастическим преследованиям, как «Рокко и его братья». Клерикальная печать поносила на все лады и картину и ее создателя; не в меру ретивые полицейские врывались в аппаратные в кинотеатрах и замазывали некоторые кадры особой краской; под нажимом правящих кругов лента не получила премии на Международном кинофестивале в Венеции (ей предпочли спекулятивный фильм Андре Кайята «Переход через Рейн»). Эти гонения вызвали глубочайшее возмущение всей прогрессивной общественности. Сергей Бондарчук, голосовавший за присуждение фильму Висконти главной премии, вышел из состава жюри, и советская делегация в знак протеста покинула Венецию. В результате разразившегося скандала директор фестиваля мракобес Лонеро был вынужден подать в отставку.

В большой статье в коммунистическом журнале «Вие Нуове», опубликованной в связи с выходом фильма, Висконти рассказал, как он от увлечения романами Верги пришел к осознанию огромного значения для Италии «южного вопроса», которое ему раскрылось в марксистских работах Антонио Грамши. Свою статью Висконти назвал «Следующий шаг после рассказа о семье Малаволья». Действительно, фильм «Рокко и его братья» стал для режиссера следующим — и очень важным — шагом в исследовании средствами киноискусства «южного вопроса», а также нового его аспекта: психологии южноитальянских крестьян, эмигрировавших в поисках куска хлеба на Север и столкнувшихся с новыми для них условиями жизни в большом капиталистическом городе, с действительностью, не менее жестокой, чем та, от которой они бежали (сколько фильмов об этих внутриитальянских и «настоящих» эмигрантах — крестьянах из южных деревень — мы видели с тех пор на экране: «Убийство из-за любви», «Хлеб и шоколад», «Все в порядке, ничего не устроилось», «Разрешите представиться: Рокко Паппалео» и много, много других. Но открыл эту тему для всего итальянского кино именно Висконти). Предоставим слово самому режиссеру. Он писал:

«Мифологическое мировоззрение, которым проникнуты романы Верги, уже не удовлетворяло меня. Я испытывал настоятельную потребность выяснить, в чем историческая, экономическая и социальная трагедия, которую переживает наш Юг. Читая Грамши, я понял истинную сущность того противоречия, которое лежит в самой основе этой трагедии и ищет своего разрешения. Грамши поразил меня остротой своего исторического и политического анализа, в его работах я нашел объяснение характерных особенностей Южной Италии как следствия глубокого социального разрыва, превратившего Юг в рынок колониального типа для господствующих классов Севера. Я нашел в работах Грамши, основателя Итальянской коммунистической партии, то, чего нет ни в одном другом исследовании, посвященном проблемам Юга: указание на реальное практическое решение этих проблем в свете общей проблемы единства нашей страны — решение, которое создаст союз между рабочими Севера и крестьянами Юга в борьбе против власти аграрно-индустриального капиталистического блока».

Эту пространную цитату стоило привести для того, чтобы показать, как глубоко пахал Висконти, как научно обоснованно он подходил к работе над этим своим фильмом. В самом деле, заслуживает уважения проницательность, с которой он увидел и оценил одну из важнейших сторон «южного вопроса», — что это не только вопрос социально-экономического развития Юга, но и вопрос о союзе крестьян Юга — миллионов Рокко и его братьев — с рабочими промышленного Севера. Только в этом союзе залог подлинно прочного единства Италии, фактически так и не доведенного до конца в период Рисорджименто и в последующие десятилетия, в этом же — проблема пополнения рядов рабочего класса

«Одержимость»

и его сознательного авангарда за счет вчерашних отсталых крестьян, пришедших в город из голодных южных деревень. Этот вопрос имеет и ныне — почти двадцать лет спустя после фильма «Рокко и его братья» — первостепенное значение в практической работе итальянских коммунистов и профсоюзов. И заслуга Висконти в том, что он, заглядывая во многом вперед, уловил чутьем художника все значение этой стороны проблемы Юга, попытался с прогрессивных и научно точных позиций осветить ее в своем творчестве.

Обращение к марксистской теории помогло в те годы Висконти не поддаться обману «экономического чуда». За пышными витринами столицы этого «чуда» — Милана художник разглядел искусственный характер «процветания». Он не поверил и в то, что строительство нескольких автострад и роскошных отелей для туристов преобразит нищий Юг...

Герои многопланового социального киноромана — братья Пафунди (в сценарии — Паронди), приехавшие из далекой Лукании в туманный, дымный Милан. Трое из них терпят поражение в столкновении с жестокой действительностью капиталистического города. Ни необузданная животная сила Симоне, ни обывательский эгоизм Винченцо, ни доброта и самоотречение Рокко не в силах изменить жизнь. Будущее принадлежит двум младшим братьям: юному Чиро и еще подростку Луке, который извлечет уроки из жизни братьев и пойдет вслед за Чиро.

Не ангелоподобный Рокко, а именно Чиро — подлинный герой фильма, хотя, как нередко случается с «положительными героями», образ его несколько схематичен и недостаточно разработан. Но все же симпатии Висконти всецело на его стороне.

«Ключ к пониманию духовных и психологических конфликтов всегда надо искать, — писал Висконти, — в социальной действительности. Финал «Рокко» символичен и выражает мои взгляды на судьбу Южной Италии. Чиро, один из героев фильма, говорит младшему из братьев о будущем родного края, и это будущее рисуется по существу таким, как его предвидит Грамши».

Пусть образ рабочего паренька Чиро, осознавшего, что он — часть рабочего класса и

что нельзя бороться за свои права в одиночку, был еще только заявкой на создание образа сознательного борца-пролетария, того Героя с большой буквы, в котором так нуждалось прогрессивное кино Италии. Но об этой заявке нельзя забывать, тем более что была она в итальянском кинематографе первой. Помимо всех прочих его достоинств и аспектов — здесь мы оставляем в стороне сюжетные перипетии этого занимательного кинороман и его любовно-психологическую линию,— фильм «Рокко и его братья» явился важным этапом в становлении рабочей темы — именно в этом направлении он развивал традицию неореализма.

Вместе с тем этот многоплановый социальный кинороман не был свободен от существенных недостатков. Одним из них был натурализм многих сцен, некоторое любование жестокостью (более всего возражений вызывала сцена убийства Нади), казалось бы, неожиданные для Висконти. Здесь, возможно, сказалось еще одно влияние — рассказов Джованни Тестори, бытописателя миланской жизни тех лет. Указывали, в частности, покойный философ-эстетик Е. Вейцман, и на фрейдистские мотивы в обрисовке героев фильма, трагедия которых отчасти превращается в трагедию абстрактных характеров (Рокко — Мышкин олицетворяет добро, а Симоне — Рогожин зло), а в психологическом оправдании их поступков на первый план выступает инстинктивно-подсознательное начало.

В итальянской критике фильм вызвал острые споры об оптимизме и пессимизме в искусстве. Режиссера обвиняли в пессимизме — уж больно безысходны были некоторые сцены фильма. Но Висконти решительно отклонял эти упреки. «Пессимизма в фильме нет, — говорил он. — Глубокое проникновение в реальную жизнь закаляет волю, усиливает заряд оптимизма и революционности». Свою позицию он назвал «историческим оптимизмом». Такой оптимизм — по мысли Висконти — зиждется не на самообмане, не на уходе от трагических противоречий действительности, а на бесстрашном исследовании этих противоречий и на воле, стремлении к их преодолению (здесь, по существу, Висконти исходит из известного положения Антонио Грамши: «пессимизм разума — оптимизм воли»).

Эту мысль режиссер развил в интересной статье, опубликованной в 1961 году в Москве в журнале «Новое время». Спор об «оптимизме» и «пессимизме» в искусстве, подчеркивал в ней Висконти, лишен смысла. Дело в социальной и гуманной направленности художественного произведения, в его идейной основе. «Произведение внешне может быть абсолютно оптимистическим, но по своему содержанию являться, в сущности, реакционным. Примером тому бесчисленные фильмы, которые выпускает Голливуд, а также и многие кинокартины так называемого «розового неореализма» в Италии. Произведение может быть проникнуто болью и пессимизмом, присутствующим в поведении его персонажей, но по сути выражать яростное стремление вырваться из той атмосферы мрака и тоски, в которой, в силу объективных и субъективных причин, очутились эти персонажи... Я не знаю, удалось ли это мне, но таково было мое намерение в фильмах «Земля дрожит», «Чувство», «Рокко и его братья».

И в другом месте: «Дрожжи истории, ее горячая кровь — это гражданский пафос и общественная мысль. Это вдохновляло меня и в работе над «Рокко». Я поставил в центр своего фильма эту семью не потому, что она представляет колоритный материал, а потому, что стремлюсь не только взволновать зрителя, но и помочь ему осмыслить социальную действительность»...

Как пример преодоления лжепроблемы выбора между «оптимизмом» и «пессимизмом» Висконти приводил фильм Григория Чухрая «Чистое небо»: «Это рассказ нежный и горький, печальный и радостный. Моменты отчаяния чередуются в нем с моментами светлой надежды. Но главное — в нем нет никакой риторики, лакировки, ибо Григорий Наумович Чухрай сумел воспеть новое чувство социалистической ответственности и сознательности, опираясь — не искажая их — на типические факты пережитого в действительности». И заканчивал: «Счастлив режиссер,

имевший возможность развить такую тему в творческом сотрудничестве с обществом, в котором он живет»...

Через два года после «Рокко», в 1962 году, Висконти создал произведение, в котором соединились различные линии и мотивы его творчества: патриотическая тема, тема национально-освободительной борьбы, которая в лентах о современности выступала как антифашистская; глубокий анализ сложных социально-исторических проблем итальянской — и в первую очередь южноитальянской — жизни; раздумья о единстве Италии... Впервые у Висконти в том фильме прозвучали горькие нотки одиночества стареющего, умудренного опытом человека, сознающего неизбежность своей участи, необходимость уступить дорогу молодым поколениям, элегически жалеющего о расставании с молодостью, с прошлым — не только идиллическим, изысканным и благородным, но и бурным, пронизанным борьбой за социальную справедливость и независимость родины. Сегодня мы видим, что в образе героя «Леопарда» старого князя Фабрицио Салины уже было кое-что и от героя «Смерти в Венеции», и — еще больше — от Профессора из «Семейного портрета», и в известной мере, возможно, — от самого Висконти... Принадлежащий к древнему роду аристократ князь Салина предвидит неизбежную смерть своего класса, с полным сознанием исторической необходимости он уступает место буржуазным политиканам, дельцам, стяжателям («шакалам», как он их называет), претендующим на роль протагонистов в наступающий новый период истории. Он отходит в сторону спокойно, несуетливо, но взирает на них с брезгливостью...

По своей структуре эта огромная фреска итальянской жизни на переломе двух эпох была вновь «семейной сагой», историческим романом, действие которого происходило вновь, как и в фильме «Земля дрожит», на Сицилии.

Необычна была судьба книги, которую Висконти положил в основу фильма, — знакомого советским читателям романа «Леопард» Джузеппе Томази ди Лампедузы. Автор ее — непрофессиональный писатель, сицилийский аристократ, проведший жизнь на дипломатической службе за границей. Рукопись романа — одного из самых примечательных произведений послевоенной итальянской литературы — была найдена и опубликована только после его смерти. Это широкое историческое полотно. В центре произведения — высадка на Сицилии гарибальдийцев, боровшихся за изгнание чужеземцев и объединение Италии. Фильм Висконти — это, скорее, не экранизация, а свободное переложение романа. Размышления о причинах, обусловливающих ход исторического развития в ту эпоху, которые подсказали Лампедузе наиболее удачные страницы его романа, Висконти использовал для глубокого и безжалостного анализа того конкретного исторического момента, когда положение на Сицилии, казалось, должно было измениться к лучшему, но все осталось, как прежде. Лучше исторических работ «Леопард» Висконти показывает, как сначала политическое — освободительное — движение сочеталось с социальным — крестьянским и как потом те, кто называл себя либералами, оказавшись перед угрозой крестьянского восстания, стали его душить, предав дело свободы.

Сосредоточив главное внимание на психологии героев, режиссер создал масштабные и яркие образы. Фильм воскрешал стиль и колорит итальянской живописи той эпохи, в музыкальной партитуре центральное место заняла музыка Верди. Съемки этого первого в творчестве Висконти «фильма-колосса» обошлись в огромную сумму, но, выйдя на экран, «Леопард» побил по кассовым сборам даже «Сладкую жизнь».

Прием, оказанный «Леопарду» критикой, пожалуй, был несколько похож на тот, какой оказан теперь в Италии фильму «Двадцатый век» молодого Бернардо Бертолуччи (который, кстати, считает себя учеником и последователем Висконти). Общей реакцией было удивление. Удивляла масштабность произведения, богатство постановки; обращение Висконти к истории, к жизни аристократии («Чувство» было уже многими забыто), удивляло необычное сочетание традиционных внешних признаков

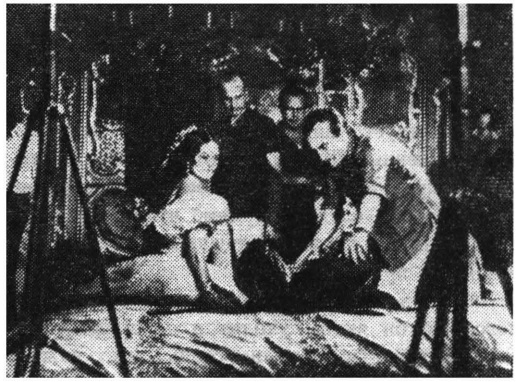
постановочного «боевика», чуть ли не вроде голливудских («семейная сага» с участием таких кинозвезд, как Берт Ланкастер, Ален Делон, Клаудия Кардинале!), с безжалостно ясным, по-научному точным социальным и историческим анализом, не оставлявшим камня на камне от красивых мифов (в том числе и о личности Гарибальди), складывавшихся в итальянском общественном сознании на протяжении десятилетий под влиянием школьных учебников, олеографий, ура-патриотических фильмов, поставленных при фашизме, да и после его падения.

«Леопард» был любимым фильмом Пальмиро Тольятти, вообще чрезвычайно высоко ценившего талант Висконти и не раз публиковавшего обширные рецензии и статьи о его фильмах на страницах теоретического органа ИКП «Ринашита», который он сам редактировал. Известно, что о «Леопарде» по-грамшиански показавшем Рисорджименто, Тольятти написал длинное письмо режиссеру. Когда журналисты вскоре после выхода фильма на экраны, совпавшего с политическими выборами в Италии, спросили Тольятти, что он делал в промежутке между голосованием и моментом, когда были объявлены результаты выборов, он сказал: «Я пошел во второй раз посмотреть «Леопарда», и фильм понравился мне еще больше...»

Этим вторым фильмом о Рисорджименто Висконти утвердил свою славу художника исторической темы: в «Леопарде» не только описывались исторические события, но ощущалась поступь Истории.

Выступая с лекциями по итальянскому кино, рассказывая о фильмах Висконти, мне приходилось слышать мнение, будто творчество его как бы состоит из двух периодов: сначала он рассказывал о простых людях, и это реалистический период, а потом — о художниках и аристократах, и это был период эстетский, декадентский. Подобные упрощенные суждения высказывались иногда и итальянской критикой (даже и в такой форме: до 60-х годов Висконти, мол, следовал директивам компартии, а потом перестал). Верно, что за исключением «Чувства» все фильмы Висконти, поставленные до 1960 года, повествовали о простых людях, а после «Рокко» в висконтиевских лентах действуют иные персонажи. Однако не все здесь так просто...

Творчество каждого художника, в том числе такого большого и самобытного, как Висконти, неизбежно отражает его историческую эпоху, во многом обусловлено конкретными социальными причинами. Если первый период творчества режиссера был неразрывно связан с антифашистским и демократическим подъемом, который переживала свергшая Муссолини Италия, с расцветом неореализма, то последующий период пал на трудные годы, когда временная стабилизация капитализма принесла в итальянское кино безудержную коммерциализацию, голливудское засилие, произвол продюсеров. И как ни



Лукино Висконти на съемках фильма «Леопард»

уклонялся Висконти от коммерческих компромиссов, ему тоже не удалось избежать трагической зависимости от машины буржуазного кино: он надолго (до «Семейного портрета...»!) отошел — хотя и с достоинством — от острых проблем итальянской действительности и углубился в мир прошлого, пышный, зрелищный. Но и тогда он не переставал быть художником-реалистом, стремившимся к историческому подходу к материалу и пытавшимся перекинуть «мостики» в современность.

Зависимость от продюсеров, столь часто отказывавших ему в деньгах на осуществление его проектов и диктовавших свои условия, стала постоянной драмой для этого самолюбивого и гордого человека, не желавшего поступиться своими принципами. Висконти, несомненно, сам ощущал закономерность появления недоуменных или злокозненных вопросов и зрителей и критиков. Особенно болезненно он относился к упрекам в эстетстве. Не раз он высказывался по этому поводу в своих интервью и статьях, напоминая о таких реальных и неизбежных проблемах, как зависимость режиссера от продюсеров, зрелищность и доходчивость фильма, зрительское восприятие, объективно существующие в Италии условия кинопроизводства и проката. Причем говорил он обо всем этом неизменно очень серьезно, искренне стремясь к максимально точному анализу.

На упреки в том, что Висконти, мол, просто эстет и любит показывать красивые вещи и интерьеры, красивых женщин и красивые костюмы, всяческий «высший свет», он отвечал: «Выбор этих кругов объясняется стремлением исследовать капиталистический мир там, где его болезни, его загнивание проступают в наиболее наглядном виде. Но существует и другая весьма важная причина: поиски увлекательной зрелищной формы для изображения моральных, социальных и политических проблем. Не надо забывать, что фильм — это прежде всего зрелище. Зрителей надо увлечь, чтобы они были склонны воспринять предлагаемое им содержание. Мне кажется ошибкой слишком интеллектуальное, резонерское кино...»

Впрочем, были и другие причины, которые Висконти, хотел он того или нет, должен был учитывать, выбирая тему очередного фильма.

Как-то, отвечая журналистке, бравшей у него интервью для еженедельника «Эуропео», он прямо заявил о зависимости художника от машины буржуазного кино: «Ваша наивность просто трогательна. Вы меня спрашиваете, почему я больше не ставлю чисто политических фильмов, и я вам отвечу, что причина очень простая: потому что для съемок нужны деньги, деньги дают продюсеры, а они совсем не похожи на аскетов, которых волнуют проблемы социальной несправедливости. Они, скажем мягко, деляги. А иногда даже,

знаете, тупые деляги. И кроме того, они по рукам и по ногам связаны зависимостью от иностранного капитала. Наверное, даже вы знаете, что наше отечественное кино уже давно существует на американские доллары. А Соединенные Штаты не хотят, чтобы в Италии пришло к власти левое правительство, очень строго следят за тем, чтобы итальянское кино не стало «подрывным», чтобы оно к чему-то призывало...»

Висконти с горячностью возражает против того, что он якобы уходит в прошлое: «Время действия фильмов не столь уж важно: важны темы, идеи... Из каждого фильма явствует, что история повторяется, ее уроки неизменно важны... Всякая тирания всегда нетерпима и ужасна... Я действительно рассказываю о предательствах, говорю о больных семьях и борьбе внутри них. Но в надежде, что этого больше не будет, что символ семьи вновь обретет свою ценность и значение...»

И с некоторой гордостью говорит о своем новом фильме «Семейный портрет в интерьере»: «А кроме того, мой последний фильм в самом прямом смысле политический: в нем речь идет о фашистском заговоре, государственном перевороте... А это уже не так мало для такого кино, как наше итальянское...»

В ответ на замечание о том, что он всегда тяготел к эстетству, Висконти с горечью восклицает: «Да вы уж, дорогая, лучше прямо скажите, что я декадент! Теперь я уже к этому привык, теперь это уже стало постоянным припевом... Жаль только, что некоторые употребляют этот термин, чтобы выразить прямо противоположное тому, что он означает. Под ним подразумевают «порочный», «болезненный»... А на самом деле это всего лишь определенный способ постижения искусства... Томас Манн, по-вашему, декадент? Ну что же, сравнение с ним меня вполне устраивает...»

Главное здесь заключается не в полемике по поводу самого термина «декадентство», которому придают различный смысл. Мы отметили уступки эстетизму в «Смерти в Венеции», в «Людвиге», влияние фрейдизма в «Туманных звездах» и в «Рокко». Главное — это общая позиция художника, устремленного к созиданию новой культуры и в то же время ощущающего свою ответственность за наследие культуры старой. С этой старой европейской культурой, на которой он был взращен, Висконти был связан неразрывно, со всеми ее противоречиями и проблемами, какими бы мучительными они ни были для него самого. Об этом же пишет в одной из своих недавних статей и автор упоминавшейся книги о Висконти Вера Шитова: «Висконти называли декадентом, вкладывая в это однозначно порицающий, даже уничтожительный смысл. Режиссер же в ответ терпеливо разъяснял, что он представитель позднего этапа развития искусства Запада, накопившего свои яды, а то, что они накопились, он как художник знал и считал, что нужно, должно, не опьяняясь этими ядами, исследовать действительность пристально, честно и бесстрашно».

Так он и поступал — до самого конца, пока смерть не прервала его работу над «Невинным». За несколько месяцев в своем последнем большом интервью, данном в конце 1975 года, он сказал: «Успокойтесь! Если бы у меня действительно была такая возможность, то вместо фильма по Д'Аннунцио я поставил бы еще одного «Рокко»!»

Продолжить «Рокко и его братьев» оставалось для Висконти таким же, если не большим внутренним стремлением, как и другие его проекты, о которых не раз писали. В длинном списке неосуществленных замыслов Висконти — «Волшебная гора», «Будденброки», «В поисках утраченного времени», замысел фильма о Зельде, жене Скотта Фитцджеральда. При этом Висконти подчеркивал, что стремится создавать фильмы занимательные, доходчивые. Не без ехидства журналисты спрашивали режиссера: а удастся ли сделать доходчивыми картины по Манну и Прусту? А он отвечал: да, это именно то, к чему следует стремиться, надо брать темы высокой культуры («в моей работе всегда присутствует Достоевский, всегда присутствует Манн») и претворять их в кинозрелище — на уровне искусства, хотя это и удается очень редко.

Подход Висконти к вопросу о доходчивости художественного произведения был, по

глубокой своей сути, также грамшианским. Проблематику старых дискуссий о судьбах итальянского романа — о необходимости дать Италии народный и национальный по своему характеру роман, о которой говорил Грамши, — Висконти перенес из сферы литературы в кино. «Рокко и его братья», «Леопард», в известной степени и «Невинный» и «Семейный портрет...» — примеры социально-политических кинороманов, доступных для самого широкого зрителя и имеющих (особенно первые два) глубоко итальянский национальный характер. Очень важным с этой точки зрения Висконти считал мелодраматический ключ произведения. Не забывая о личном пристрастии Висконти к опере и к музыке Верди, вспомним также, что писал о мелодраме Антонио Грамши. Он видел в итальянской мелодраматической опере XIX века важный национально-народный фактор, носящий типично итальянский характер и открывающий широкие культурные и общественные перспективы. За образец тут, конечно, следовало принять в первую очередь оперы Верди. На оперной сцене Висконти поставил 18 опер, из них 16 по сюжету своему были мелодрамами XIX века, любимыми и ценимыми простым итальянским зрителем. Это поистине народное направление в оперной режиссуре Висконти революционизировало итальянскую оперу. (Не случайно Висконти столько раз отстраняли от оперных постановок.) Оперно-мелодраматический элемент вместе с музыкой популярных итальянских композиторов прошлого века он стремился внести и в кинематограф.

В лучших произведениях Висконти мы можем проследить его стремление выступать с позиций по существу марксистских, грамшианских, революционных. Это не всегда ему удавалось, но в этом режиссер видел свою задачу.

Ответственным было висконтиевское понимание роли и задач художника на всех этапах творческого процесса. Он без остатка отдавал себя работе, был требователен к себе, к актерам. Ален Делон, Клаудия Кардинале вспоминают, как он мучил их на съемочной площадке. О взыскательности режиссера к каждой детали ходили анекдоты. Во время съемок «Чувства» он так заботился о доскональном воспроизведении военной формы солдат, что добился от продюсеров: для всей действующей в фильме «армии» были заказаны белые перчатки, точно такие, как носили в те времена. При экранизации «Чужого» в типографии были специально изготовлены сигаретные пачки — точно такие, какие были в ходу во Франции в 30-е годы. На репетициях одного чеховского спектакля Висконти не отпускал актеров домой до тех пор, пока его не удовлетворил звук доносившегося из-за кулис паровозного гудка... В этой преданности работе, в этой доведенной до педантизма тщательности отделки каждой детали — важная черта Висконти-художника.

Поэтому он всегда был так строг в своих суждениях о итальянском кино, о своих коллегах. Нравы буржуазного мира кино он сатирически показал еще в «Самой красивой». Недаром, снимая режиссера Алессандро Блазетти в роли его самого, режиссера Блазетти, Висконти сопроводил этот эпизод, показывающий студию римского кинокомплекса «Чинечитта», музыкой Доницетти из «Любовного напитка» — темой шарлатана! Блазетти потом на него очень обиделся, но Висконти растолковал ему, что эту ироническую мелодию он вставил также и самокритично, ибо «все мы, кинематографисты, — немного обманщики». Но когда он не шутил, он был еще более строг и критичен. Вот что, например, Висконти писал о молодых итальянских режиссерах в начале 70-х годов: «Нас в их возрасте мучили серьезные проблемы, и мы умели о них говорить. Это и был неореализм. А они? Может, им не хватает таланта? А может, их бунт сугубо индивидуалистический и им просто нечего сказать?»

Висконти был нетерпим к безыдейности, подражательности, претенциозности, порнографии — этим, как он считал, взаимосвязанным чертам буржуазного кинематографа. «Вокруг такая претенциозность, так многому подражают, настолько растеряли по дороге идеи, что остается лишь одно средство: прибегнуть к самой гнусной порнографии и показу самого отвратительного насилия, чтобы

попытаться хоть чем-то заполнить абсолютную пустоту».

Очень суровы отзывы Висконти даже о фильмах тех, кто был ему близок, кого он любил, высоко ценил, с кем много лет вместе работал. Франческо Рози, как он считал, «тоже изменил направление», «братья Тавиани добились не столь уж исключительных результатов», Бернардо Бертолуччи «жонглировал» в «Конформисте» и так далее. Кроме Феллини и Антониони, в современном итальянском кино Висконти — и то с оговорками и «натяжкой» — по-настоящему ценил лишь Элио Петри и Франческо Рози.

В статье, написанной в Москве в 1961 году, о которой я уже упоминал, высокое и ответственное назначение художника ему виделось таким: «...Художник должен быть, во-первых, человеком среди других людей, а во-вторых, гражданином, обладающим высокой гражданской и революционной сознательностью. Одним словом, он должен быть политическим и общественным руководителем, который специфическими, художественными средствами помогает творить исторический процесс и обращается к десяткам миллионов людей. Художник, который считает себя только мастером упражнений в области формы или удовлетворен только самосозерцанием, ставит себя по собственной воле вне общественной жизни и дает возможность принимать себя за репродуктор, за универсальный проигрыватель... Действенная сила социалистического сознания ныне повсюду представляет одно из условий художественного творчества».

Художник-мыслитель, художник-гуманист, Висконти был на высоте европейской культуры своего времени, был связан с духовной жизнью своего народа.

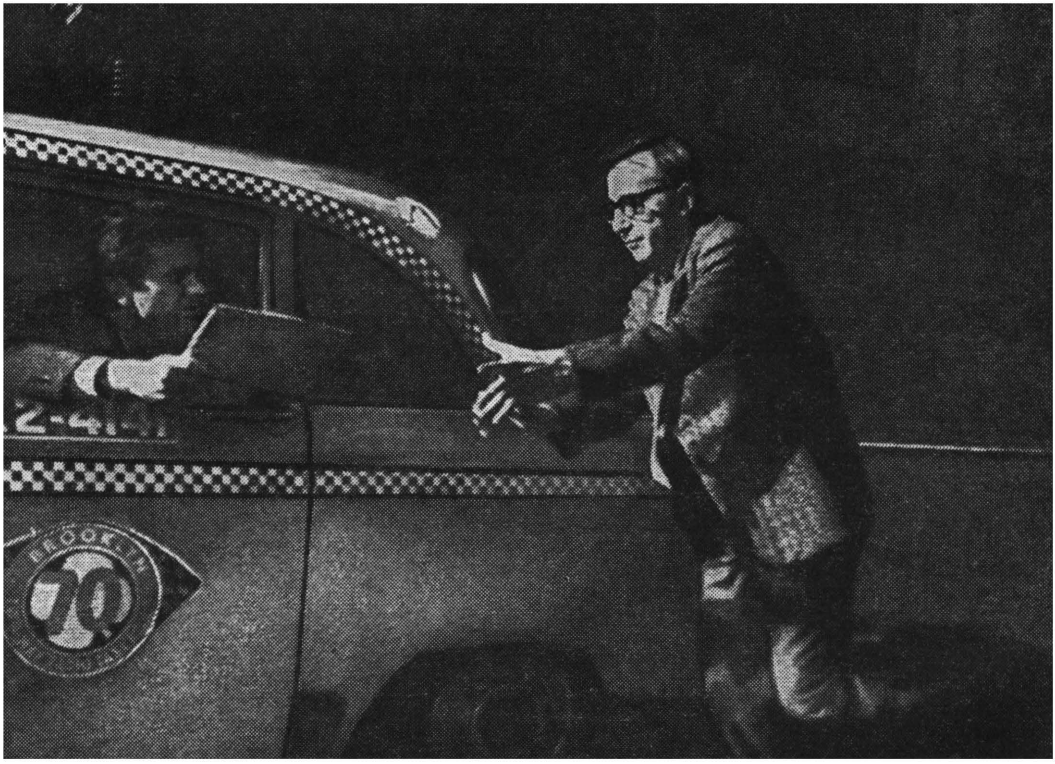
В своих высказываниях и практической деятельности в защиту демократического и национального характера итальянской культуры и искусства, в борьбе за обновление итальянского кино, в поддержку политики Итальянской коммунистической партии в области культуры, в защиту мира между народами Лукино Висконти на протяжении трех десятилетий не знал колебаний и был отважным демократом и антифашистом, выступая с гражданственных, антибуржуазных, нередко с марксистских позиций. Он всегда оставался другом нашей страны, внимательно следя за достижениями советского кино.

Висконти был выше конъюнктурной суеты, шумных дискуссий, модных веяний, не раз за долгие годы менявшихся в культурной жизни Италии. Постижение мира у него было в своей основе реалистическое, и в творчестве он исходил (во всяком случае, стремился исходить) из непреложных, осознанных законов развития исторического процесса, показывая обреченность старого мира. Этого, одного из постоянных мотивов творчества Висконти — неизбежности гибели старого буржуазного порядка, его культуры, его мифов — подчас не замечали даже некоторые друзья и почитатели, оглушенные и сбитые с толку то оперной пышностью, то мелодраматичностью, то шекспировским накалом страстей, то изысками и утонченностью в той или иной его работе. Рассматривать фильмы Висконти сейчас, когда его нет, порознь, выискивать в них отдельные достоинства и недостатки — занятие вряд ли продуктивное. Конечно, у каждого из нас есть свои предпочтения. Мне, например, повторяю, кажется самым гармоничным по слиянию четкого политического анализа и чисто висконтиевских внутренних мотивов — «Семейный портрет в интерьере», к тому же являющийся предельно современным и доступным для самого широкого зрителя. Но кто возьмется утверждать, какой из фильмов Висконти глубже, какой совершеннее: «Земля дрожит», «Рокко», «Смерть в Венеции», «Гибель богов», «Леопард», «Семейный портрет...»? Мировому кино досталось огромное, многообразное, неравноценное наследие — творчество Висконти, при всей противоречивости отдельных его произведений проникнутое единым мировоззрением. И это свое мировоззрение, свою позицию антифашиста, патриота, гуманиста, борца за социальное обновление своей страны и ее культуры Лукино Висконти сохранил до конца.

Уолтер Бернстин

Подставное лицо

«Подставное лицо». Говард Принс — Вуди Аллен (справа), Альфред Миллер — Майкл Мёрфи



На советские экраны выходит фильм «Подставное лицо» (производство студии «Коламбия пикчерз», США), год назад с успехом демонстрировавшийся в программе Московского фестиваля. Картина, созданная в 1976 году, вызвала многочисленные отклики в Соединенных Штатах и за границей. Чем же привлекла внимание эта лента, довольно скромная в постановочном отношении; что побудило драматурга Уолтера Бернстина, автора сценария, и режиссера-постановщика Мартина Ритта обратиться к событиям американской жизни, происходившим около тридцати лет назад?

...Первым в документальной заставке, смонтированной из кадров старой хроники, которой открывается картина, на экране появляется сенатор Джозеф Маккарти. И этим сразу же определяется главное в ней: намерение Бернстина и Ритта привлечь общественное внимание к тем годам, когда в Соединенных Штатах, в условиях «холодной войны» и антикоммунистической истерии, была учреждена так называемая Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности. Маккарти был ее председателем. Методы, к которым прибегала комиссия, напоминали практику «святой инквизиции» в средние века, а ее главной целью было подавление инакомыслия в стране. В эти годы на скамье подсудимых оказались более ста сорока коммунистов, десятки профсоюзных деятелей, всемирно известный ученый Уильям Дюбуа, видные режиссеры и сценаристы Голливуда. Однако судебная расправа была далеко не единственным средством заставить человека замолчать, отказаться от своих взглядов, лишить его возможности заниматься профессиональной деятельностью. Общее число жертв маккартизма не поддается точной оценке. Ведь по инициативе пресловутой комиссии составлялись еще и «черные списки» лиц, подозреваемых (зачастую, совершенно безосновательно) в принадлежности к Компартии США или в симпатиях к СССР, к социалистическому учению. Занесенный в такой список человек автоматически считался «красным» и столь же автоматически лишался работы. «Черные списки» никогда не публиковались — и те, кто туда попадал, не имели никакой возможности выяснить, на каком основании были нарушены их гражданские права.

Воскрешая в памяти американцев эти страшные годы, фильм «Подставное лицо» обращается к прошлому отнюдь не ради него самого. Общеизвестно, что интерес к прошлому возникает в искусстве всегда под влиянием сегодняшних потребностей жизни. И поэтому тот факт, что американское кино обращается к периоду, который формально давно закончился (кроме «Подставного лица», в этом ряду должна быть названа картина Сиднея Поллака «Такими мы были» и некоторые существенные мотивы в картине Шлезингера «Марафонец»), представляется весьма симптоматичным и важным для понимания современной ситуации в США.

Прогрессивных американских художников сейчас, в дни, когда многие влиятельные круги в стране балансируют на грани «холодной войны», все больше тревожит возможность возврата прошлого. А то, что такая возможность реальна, подтверждают многие факты. Так, с 1956 по 1971 год, как стало известно недавно, ФБР провело специальную «Контрразведывательную программу» (сокращенно — «Коинтелпро»), представляющую собой массированное наступление правящих кругов против компартии, левых организаций и групп, против антивоенного, негритянского, студенческого и других прогрессивных движений. Всего в рамках «Коинтелпро» было осуществлено 2370 отдельных операций (незаконная слежка за гражданами США, засыл осведомителей, провокаторов в демократические организации, активные действия, направленные на их подрыв и разобщение). В 70-е годы вскрылись и такие факты, как тайное составление досье на прогрессивно мыслящих американцев, не совершивших ничего противозаконного (в их числе оказались даже некоторые видные сенаторы). Сотрудники ФБР, ЦРУ, Агентства национальной безопасности и военная контрразведка занимались этим регулярно, в крупных масштабах, сплошь и рядом нарушая гражданские свободы, на словах гарантированные американской конституцией.

Все это говорит о том, что нет никаких оснований утверждать, что элементарные права человека в сегодняшней Америке действительно защищены. Напротив, факты со всей очевидностью доказывают другое.

...Видный участник движения за права чернокожих американцев Анджела Дэвис, обвиненная в уголовном преступлении и оправданная по суду, несколько лет не могла продолжать преподавательскую работу. Известный поэт и общественный деятель Ассата Шакур приговорена в прошлом году к пожизненному заключению по грубо сфабрикованному обвинению в убийстве полицейского. В тюрьме находятся Поль Скайхорс и Ричард Мохоук, члены прогрессивной организации «Движение американских индейцев». Всему миру известна судьба группы борцов за гражданские права во главе со священником Бенджаменом Чейвисом («уилмингтонская десятка»): минимальный срок, полученный членами этой группы, — 10 лет, несмотря на то, что в ходе судебного разбирательства показания ос-

новных свидетелей были признаны ложными. «В качестве одного из американских граждан, брошенных за решетку не за какие-либо преступления, а лишь потому, что они принимали участие в движении борьбы за человеческие и гражданские права в США, — писал из тюрьмы в Белый дом Чейвис, — я обращаюсь к Вам, президент Картер, с призывом немедленно освободить всех политических заключенных в нашей стране...». Но президент США не ответил автору письма, который на собственном опыте знает, сколь грубо нарушаются в США те самые права человека, о «защите» коих американская администрация и органы пропаганды США усиленно «пекутся» повсюду в мире, но только не там, где они на самом деле нуждаются в защите. Напомним, кстати, что США до сих пор не ратифицировали большинства конвенций ООН по вопросам прав человека...

В свете сказанного — а примеры грубого беззакония, творимого в стране, многочисленны (вспомним хотя бы историю Джона Харриса, все еще томящегося в тюрьме и ожидающего смерти, хотя его невиновность была признана на суде), — пробуждающийся в искусстве США интерес к событиям периода маккартистской реакции выглядит вполне закономерным. Как признает даже американская печать, появление таких фильмов, как «Подставное лицо», сценарную запись которого мы предлагаем вниманию читателей, находится в прочной и очевидной связи с острыми и все более волнующими демократическую общественность злободневными проблемами с е г о д н я ш н е й американской действительности.

На экране — черно-белые кадры американской кинохроники 50-х годов: свадьба сенатора Маккарти; война в Корее — самолеты сбрасывают бомбы; учебная воздушная тревога; улицы города, украшенные флагами, гирляндами, — торжественная встреча главнокомандующего вооруженными силами США в Корее, возвратившегося в Америку; реклама новой марки автомобиля; президент Трумэн в окружении военных наблюдает за испытаниями нового танка; стадион — чествование известного игрока в бейсбол Джо Ди-маджио; Мэрилин Монро улыбается публике из открытой машины; боксер, поигрывающий мускулами; манекенщицы демонстрируют модные в то время купальные костюмы; президент Эйзенхауэр в компании знаменитостей; улыбающаяся «мисс Америка-1952»; инвалиды в креслах-колясках встречают пароход с возвращающимися из Кореи солдатами; демонстрация с плакатом «Спасти Розенбергов!»; супруги Розенберг садятся в полицейский фургон; встреча демобилизованных солдат; офицер в бронетранспортере сажает к себе на колени ребенка...

Все время, покуда идет хроника, за кадром Фрэнк Синатра поет песню «Малодушный»:

Волшебные сказки иногда становятся былью.
Такое может случиться и с тобой,
если ты молод душой.
Потому что, сам понимаешь, трудно быть узколобым,
если душой ты молод.
Самое невозможное может тебе удаться,
если душой ты молод.
Ты можешь смеяться, когда в прах рассыпаются мечты,
И жизнь становится все увлекательнее
с каждым днем,
А если любовь еще не стучалась в твое сердце,
то ждать ее вовсе недолго.
Или не знаешь ты, что всех сокровищ дороже быть молодым душой?
А если ты доживешь до ста с лишним лет
и посмотришь, что же досталось тебе от жизни, поймешь, что самой большой удачей было то, что ты один из тех, кто очень молод душой.

С окончанием песни хроника обрывается.

Изображение становится цветным. Говард Принс сидит за кассовым аппаратом в закусочной, читает газету. К нему подходит официантка Молли, протягивает счет и деньги. Говард пробивает чек и, подразнив немного официантку, возвращает ей сдачу. Тем временем в дверях появляется Альфред Миллер — приятель Говарда.

А л ь ф р е д. Привет, Говард!

Г о в а р д. Алли! Господи!..

Друзья обнимаются.

Г о в а р д. Что ты здесь делаешь? Почему ты не предупредил, что зайдешь?

А л ь ф р е д. Да так, решил вот просто заглянуть.

Г о в а р д. Чего мне только стоило уговорить этих уродов выключить футбол!

За стойку бара садится другая официантка — Марго. Говард замечает ее и решает представить ей своего друга:

— Это... это Альфред Миллер. Мой друг. Он большой писатель — сценарист на телевидении. *(Альфреду)* Это... это Марго. Большая официантка.

Альфред. Здравствуйте.

Марго. Очень приятно.

Альфред поворачивается к Говарду:

— Слушай, я подумал, пока не обеденное время и народу у вас мало, может, пойдем куда-нибудь, погуляем. В шахматишки бы сыграли или что-нибудь такое.

Говард *(секунду поразмышляв)*. Конечно. Эй, Марг, ты меня подменишь ненадолго?

Марго Конечно, Говард.

Альфред. Разумеется, если ты не очень занят.

Говард *(выходя из-за кассы)*. Для тебя? Шутишь?

Он надевает пиджак, и они с Альфредом направляются к выходу. Марго садится за кассу.

Альфред обнимает Говарда за плечи.

— Как я рад тебя видеть!

Говард. Я тебя тоже.

Они проходят мимо стойки, и Говарда окликает бармен:

— Эй, Говард!

Говард. Да?

Бармен перегибается через стойку и понижает голос:

— Какие ставки на матч Кид Гейвлен — Базилио?

Говард бросает взгляд на Альфреда — он не очень доволен, что этот разговор зашел при его друге, но все-таки отвечает:

— Восемь против пяти... в пользу Гейвлена.

Бармен Я поставлю пять на Базилио.

Говард *(записывая)*. Хорошо, договорились.

Они с Альфредом идут к двери.

Альфред *(смеясь)*. Ты не меняешься.

Маленькое кафе с залом для игры в шахматы. За шахматной доской сидят Говард и Альфред. Говард изучает позицию, Альфред внимательно и серьезно смотрит на него. Говард поднимает глаза.

Говард. Твой ход.

Альфред *(не обращая внимания на доску)*. Говард, я не могу больше работать.

Говард. Да? Что? *(Крутит пальцем у виска.)* Творческий тупик?

Альфред. Я в черном списке.

Говард. Да, прекрасно... но ты себя хорошо чувствуешь?

Альфред. Я ужасно себя чувствую.

Говард. Но ты здоров? Ну, не считая твоей язвы?

Альфред, как ребенку, пытается втолковать Говарду в чем дело:

— Говард, у меня больше не будут покупать сценарии. Я в черном списке. Ты знаешь, что это такое? Это список фамилий... он есть на студиях... на телевидении... у рекламных агентов. Если ты в списке, то на тебе клеймо. Ты уже не работаешь. Какая разница, здоров я или нет?

Говард. Ну, знаешь, огромная разница. А за что — за что тебя в черный список?

Альфред *(с горечью)*. Я симпатизирую коммунистам.

Говард удивлен.

— Но так ты же всегда им симпатизировал?!

Альфред. Ну, теперь это уже не так популярно.

Говард укоризненно качает головой.

— Слушай, сколько раз я говорил тебе — будь осторожней. *(Вздыхает.)* Ну ладно, на кого ты можешь подать в суд?

Альфред. Ни на кого. Никто не признает даже, что есть черный список. То есть, они просто говорят, ваш сценарий не годится, не подходит. Ну, знаешь, все такое...

Официант приносит им молочные коктейли.

Говард решает взять инициативу в свои руки.

— Вот что. Я знаю кой-каких ребят. Ну, не совсем ребят, но за пятьдесят долларов они сломают кому надо по одной ноге, и больше к тебе не будут приставать.

Альфред. Мне не это нужно.

Говарда это не обескураживает.

— Что, тебе нужны деньги? Хочешь верь, хочешь нет, но я как раз знаю кое-какие акции, они сейчас котируются очень низко, но скоро взлетят.

Альфред. Мне нужно другое имя.

Говард. Понятно.

Он замолкает и думает, шевеля губами.

Говард. Ммм, Раппапорт Альфред — Альфред Раппапорт. *(Внезапно его осеняет.)* Арнольд Раппапорт!

Альфред вздыхает:

— Псевдонимы не годятся. Они знают, что мы все меняем имена. Мне нужен живой человек, Говард.

Говард грустно кивает — и вдруг понимает, к чему вел Альфред весь разговор. Его лицо проясняется.

Говард. А-а! Конечно.

Альфред. Человек, которому они смогут поверить и кому я могу доверять.

Говард. Естественно.

Альфред. Слушай, я не стал бы просить тебя это делать, но...

Говард *(перебивая)*. Кого бы ты еще попросил? Я был бы оскорблен.

Альфред. Так вот, никто об этом не будет знать, только ты и я.

Но Говарду не нужно никаких объяснений.

Говард. Когда начинаем?

Альфред. Подожди, подожди-ка. Ты хоть уясни себе, во что ты ввязываешься.

Говард *(немного заикаясь)*. Т-т-ты хочешь подписывать моим именем свои сценарии?

Альфред. Не так все просто. Я пишу сценарии, я посылаю их от твоего имени... Они покупают сценарий, так?

Говард *(с глубоким убеждением)*. Великолепно.

Альфред. Потом им захочется встретиться с писателем.

Говард. Ну и что?

Альфред. А то, что тебе придется пойти туда. Действительно быть писателем.

Говард явно не понимает, что так тревожит Альфреда.

— Ну так я буду писателем. В чем дело? Я смогу это сделать. И я хочу это сделать. Я твой друг, у тебя неприятности. Для чего же друзья?

Альфред. Ну, в наши дни и из-за друзей можно нажить себе неприятности.

Говард *(философски)*. Жизнь — это риск.

Говард и Альфред выходят на улицу.

Альфред И я буду платить тебе за это, Говард.

Говард. Что... что значит — платить? Что это такое? Чтобы друг брал деньги?

Альфред. Десять процентов с каждого сценария — и никаких разговоров. Тебе нужны деньги, ты всегда в долгах... и я бы все равно столько платил литагенту.

Говард. Десять процентов?

Альфред. От гонорара.

Говард. А сколько ты получаешь за сценарий?

Альфред. Ну, семьсот пятьдесят... тысячу долларов. *(Пожав плечами.)* Это зависит от шоу.

Он продолжает идти, Говард же останавливается как вкопанный. Потом кричит вслед Альфреду.

— Иди домой и пиши. Твоим неприятностям конец.

Фруктовый лоток. За прилавком стоит Дэнни. Он очень сердит и почти кричит на стоящего перед ним Говарда:

— Ну, ты чего мухлюешь, а?!

Говард изо всех сил пытается его успокоить:

— Не нервничай. Получишь ты свои деньги.

Дэнни *(не слушая)*. Ты принял ставки, проиграл, значит, ты должен платить.

Говард. Ты что, не веришь мне?

Он пытается что-то еще сказать, начинает заикаться, но Дэнни его перебивает:

— Не зли меня, слышишь, Говард? Мы давно уже вместе дела делаем, так что не зли меня.

Он берет Говарда за подбородок, тот вырывается и, взяв с прилавка яблоко, уходит. Дэнни тотчас же поворачивается к покупателю.

Служебные помещения мехового ателье. Входят Говард и его брат Мэйер. Они проходят, разговаривая, мимо столов со швейными машинами.

Мэйер. Я не понимаю тебя. Что ты со своей зарплатой делаешь? В унитаз, что ли, спускаешь?

Говард. Нет. Я... мне шепнули насчет одних акций, вроде все было нормально, ну... ну я и рискнул.

Мэйер. Что это тебя потянуло на биржу? Почему ты меня не спросил? Я знаю рынок. Спрашивай меня, прежде чем спустить зарплату в унитаз.

Говард покорно соглашается:

— Хорошо, в следующий раз я спрошу тебя.

Они проходят в примерочную.

Мэйер продолжает читать нотацию:

— Говард, Говард... что же с тобой будет? Мама с папой в гробу бы перевернулись, если б знали.

Говард слушает вполуха. Чувствуется, что все это ему уже очень хорошо знакомо. Мимоходом он протягивает руку, чтобы ущипнуть манекенщицу. Та взвизгивает. Говард догоняет Мэйера, направляющегося к своему столу.

Говард. Я-я-я еще не нашел себя, понимаешь? Но скоро все переменится, Мэйер.

Мэйер. Ты всегда был умником. А я — я много образования получил? Ты мог в колледж попасть... а вместо этого ты остался идиотом. *(Доставая из стола деньги.)* Сколько на этот раз?

Говард *(поспешно)*. Ммм, шестьсот.

Мэйер подозрительно на него взглядывает:

— По телефону ты сказал четыреста.

Говард. Да, я знаю. Четыреста — это мне только с долгами расплатиться, а потом-то у меня ничего не останется. У меня все записано.

Мэйер *(строго)*. Сказал четыреста — и получишь четыреста. Хорошего понемножку. Я тоже уже до ручки дошел, Говард. У меня же свой бизнес. Ты знаешь, сколько сейчас стоит прокормить одну вшивую норку? Ты знаешь, сколько сейчас берет закройщик?

Говард Да, спасибо... спасибо за...

Мэйер перебивает его, не слушая:

— Если бы ты хоть осознавал свои возможности, я бы сказал, ну ладно, это просто — вложение капитала.

Говард. Я же работаю, Мэйер.

Мэйер. На этой своей дерьмовой работе? И ты называешь это работой — с твоей-то головой?

Говард. Я думаю, скоро тебя ждет сюрприз.

Мэйер отдает Говарду чек, произнося медленно и с нажимом:

— Я серьезно говорю. Колодец иссякает. Плыви или тони.

Комната Говарда. Обстановка довольно скромная и неряшливая — неубранная постель, телефон, радиоприемник, стол, за которым сидит Говард, записывая передаваемые по радио результаты заездов в Бельмонт-Парке.

Голос диктора по радио. ...пятьсот долларов. Победила лошадь Мистер Терф, жокей Уильям Боланд. Выплата из расчета 6.90, 3.60 и 2.90...

Звонит телефон. Говард не обращает на него внимания. Телефон звонит еще и еще раз, но Говард не подходит. Диктор объявляет последние данные, Говард разочарованно машет рукой и снимает, наконец, телефонную трубку.

Говард *(раздраженно)*. Алло... А... кто его спрашивает? Кто? Флоренс Бэррет? А как вы выглядите?

Он слушает — и вдруг его тон меняется, он улыбается, от былого раздражения не остается и следа.

Говард. О да... да... я — совершенно верно. Я Говард Принс, писатель. Нет, правда, да? Да, понравилось? Конечно... Конечно... нет... я могу прийти... днем удобно, потому что я... понимаете, я пишу по вечерам, потому что шума меньше. Хорошо... великолепно. Во вторник — устраивает. Да. Час.

Он вешает трубку.

Телевизионная студия. Механик перевозит

на тележке монитор, на экране которого демонстрируется реклама сигарет «Олд Голд». Голос диктора читает рекламный текст:

— Да, «Олд Голд», сигареты, за которыми — двухсотлетний опыт производства...

Механик проходит мимо растерянно озирающегося Говарда. Тот его окликает:

— Простите, где я могу найти Флоренс Бэррет?

Механик, не останавливаясь, кивает в глубь сцены:

— Вон та, с волосами.

Говард поворачивается и видит, что у задника сцены стоит девушка с длинными темными волосами и рядом с ней — невысокий лысоватый человек с черными усами — это продюсер Фил Сассмэн. Недалеко от них сидят актеры и читают сценарий. В тот момент, когда Говард взглядывает в их сторону, Сассмэн и Флоренс отходят от актеров и движутся по направлению к нему. Они спорят.

Флоренс. Я не скажу ему, Фил. Ты продюсер, вот и делай сам свое грязное дело.

Сассмэн. Хекки нужно лишь пойти поговорить с этим человеком.

Флоренс *(возмущенно)*. Почему он должен это делать? И вообще, кто этот урод? Только потому, что он работал на ФБР? Когда все кончат перед ним оправдываться? Когда вообще все кончится?!

Сассмэн. Это же самому Хекки на пользу.

Флоренс. Какая ему с этого польза? Мне очень не нравится вся эта история.

Сассмэн. А кому она нравится? Мне тоже не нравится.

Флоренс. Тогда сделай что-нибудь.

Сассмэн. Не я на телевидении главный.

В этот момент они замечают Говарда, который стоит, не решаясь их прервать.

Сассмэн *(Говарду)*. Я могу вам чем-нибудь помочь?

Говард. Я Говард Принс.

Сассмэн *(не понимая)*. Кто?

Говард молчит, растерянно переводя взгляд с Сассмэна на Флоренс. Та приходит ему на помощь. Радостно улыбаясь, она протягивает Говарду руку.

Флоренс. Вы Говард Принс? Здравствуйте... Я Флоренс Бэррет. Я так рада, что вы смогли прийти.

Она поворачивается к Сассмэну, который в недоумении на нее смотрит.

Флоренс. Фил, это Говард Принс, писатель. *(Говарду.)* Фил Сассмэн, наш продюсер.

Сассмэн спохватывается и, улыбаясь, протягивает Говарду руку, тот ее пожимает. Тем временем Флоренс отошла к сидящим актерам.

Говард *(неуверенно)*. Здравствуйте.

Сассмэн. Простите. Я как-то сразу не сообразил — Говард Принс. Вы написали прекрасный сценарий. Где вы прятались? Мы проверяли — ничего о вас не известно, совершенно ничего. Просто вот так — взяли и образовались?

Говард, хотя и был готов к подобным вопросам, все же несколько растерян:

— Ну, я совсем недавно начал писать.

Сассмэн восхищенно качает головой:

— Да, прекрасный, черт возьми, сценарий. У вас еще есть?

Говард *(опешив)*. Вы шутите?

В этот момент к ним подходят Флоренс и два актера.

Флоренс. Мистер Принс, я хочу познакомить вас со Стивом Парксом, который играет главную роль в спектакле...

Паркс и Говард обмениваются рукопожатием.

Паркс. Замечательный сценарий.

Говард. Большое спасибо.

Флоренс. ...и с Хекки Брауном...

Хекки весело ее перебивает:

— Который играет сам со своей игрушечкой.

Флоренс бросает в его сторону укоризненный взгляд.

—...который играет роль рассказчика.

Неожиданно Хекки всматривается в лицо Говарда и восклицает:

— Гови! Говард Принс! Наконец-то тебя выпустили... из тюряги.

Он обнимает Говарда, почти задушив его в объятиях.

Хекки. Дорогой, дорогой...

Говард, которого едва видно из-за могучего плеча Хекки, вежливо улыбаясь, как человек, способный оценить шутку, похлопывает Хекки по спине. Тот продолжает плачущим голосом:

— Дорогой, я ждал тебя. Я был верен тебе. Так долго...

Сассмэн все с той же счастливой улыбкой:

— Вы знакомы?

Хекки резко отходит от Говарда и с совершенно серьезным видом бросает:

— Первый раз в жизни его вижу.

Затем снова поворачивается к Говарду:

— Серьезно, мистер Принс, первоклассный сценарий.

Говард. Спасибо, большое спасибо.

Паркс и Хекки отходят, Флоренс и Сассмэн медленно идут в другую сторону, увлекая Говарда за собой.

Флоренс. У нас мало времени, мистер Принс, потому-то я и попросила вас приехать как можно быстрее. Ваш сценарий, конечно же...

Ее перебивает Сассмэн:

— Длинноват сценарий, Говард.

Флоренс. На четыре с половиной минуты.

Сассмэн. Я предлагаю вырезать сцену на кухне в первом акте. Не знаю, что вы об этом скажете...

Флоренс решительно вмешивается в разговор:

— По-моему, это неверно. Мне кажется, самая неловкая сцена — это сцена в полицейском участке. *(Говарду.)* Ведь вы согласны?

Говард застигнут врасплох. Жестикулируя, он пытается выйти из положения.

Говард. Да, может быть. А может быть, и нет. Это зависит от того, что вы понимаете под «неловкой сценой».

Сассмэн обращается к Флоренс, явно продолжая какой-то давний спор:

— Ну, в полицейском участке есть хоть какое-то насилие.

Флоренс. Я же не говорю вообще убрать. Я просто думаю, что ее можно подрезать. А как вы думаете, мистер Принс?

Говард тяжело вздыхает. Сассмэн и Флоренс с нетерпением на него смотрят.

Сассмэн. Что?

Говард кивает, показывает на Флоренс и произносит:

— Да.

Сассмэн и Флоренс переглядываются.

Флоренс. Что — да?

Говард. Знаете, я... я думаю, что... э-э... я думаю, что то, что она... здесь столько разных аспектов, знаете, и я... это... эээ *(находит выход)*... я не хочу отвечать так, сразу, не подумав, знаете, потому что, я думаю, это будет нечестно и по отношению к вам, и по отношению к спектаклю.

Такой разговор Сассмэна устраивает:

— Говард, я знаю, невесело резать свой собственный сценарий, но телевидение есть телевидение Вы решайте — и вы режьте. Я не из тех продюсеров, которые потрашат чужие сценарии. *(Торжественно.)* Я верю в печатное слово.

Говард *(также торжественно)*. Совершенно верно.

Сассмэн. Сценарий мне нужен завтра утром. Будьте счастливы!

Он уходит. Флоренс робко обращается к Говарду:

— Мне действительно очень понравился ваш сценарий.

Запал Говарда прошел, он снова чувствует себя неловко. Засунув руки в карманы пиджака, он деланно-небрежно отвечает:

— Да? Большое спасибо.

Флоренс *(очень искренне)*. Большая часть того, что я читаю... Я хочу сказать, в вашем сценарии есть суть. Он о людях.

Говард (*прежним тоном*). Ну, я... я так понимаю, если уж ты собрался писать о людях, так и сделай их похожими на людей.

Он взглядывает на Флоренс, и они весело смеются.

Кабинет. За столами сидят две секретарши. На столе у одной из них звонит телефон. Она снимает трубку.

— Информационная служба «Свобода». Кто говорит? Минутку, пожалуйста.

Она снимает трубку внутреннего телефона.

Кабинет Хеннесси. Хеннесси сидит за столом. Это стройный человек средних лет с умным и строгим взглядом.

По интеркому раздается голос секретарши:

— Мистер Хэмптон с телевидения.

Хеннесси снимает трубку.

— Хеннесси. Да, Том. Да, конечно. *(Берет лист бумаги и ручку.)* Имя — Говард...

Хеннесси не один в кабинете. У него — Хекки, который в этот момент стоит и рассматривает фотографии на стене.

Хеннесси. Адрес у тебя его есть? А номер карточки социального страхования? Я проверю его. Нет, совсем не трудно, Том. Ты же мне за это деньги платишь. *(Взглядывая в сторону Хекки.)* Да, кстати, он как раз сейчас у меня. Я уверен, мы что-нибудь придумаем.

При этих словах Хекки живо поворачивается, но Хеннесси уже заканчивает разговор.

— Как только узнаю что-нибудь о Принсе, я тебе перезвоню. Тебе того же, Том. Пока.

Он кладет трубку и обращается к Хекки:

— Извините, мистер Браун.

Лицо Хекки тут же расплывается в улыбке.

— Хекки Все зовут меня просто Хекки. Как члена семьи.

Строгость Хеннесси никак не соответствует веселому выражению лица Хекки.

Хеннесси. Я ничего не могу гарантировать вам, вы понимаете? Но если вы скажете мне правду, может быть, я смогу вам помочь.

Хекки сразу становится серьезным и торжественным:

— Я скажу вам правду. Я все что угодно сделаю.

Хеннесси. Вопрос вот в чем, мистер Браун: что вы сделали?

Хекки *(быстро)*. Ничего. Я актер.

Хеннесси Ничего?

От этого, казалось бы, невинного вопроса Хекки сразу сникает:

— Шесть лет назад я принимал участие в первомайской демонстрации.

Хеннесси молчит.

Хекки *(со вздохом)*. Я подписался на «Дейли Уоркер»[1]. Но я не читал ее. Ни единого слова. Из почтового ящика — прямо в мусорную корзину.

Хеннесси по-прежнему молчит.

Хекки *(доверительно)*. Я просто пытался переспать. Эта девица... эта коммунистка... у нее была большая задница...

Хеннесси его перебивает:

— Меня не интересует ваша сексуальная жизнь, мистер Браун.

Хекки с широкой улыбкой его поправляет:

— Хекки. Я просто говорю вам, эта девица — она была причиной.

Хеннесси заглядывает в бумаги, лежащие у него на столе:

— И она была также причиной того, что вы подписали петицию в защиту республиканской Испании?

Хекки *(с наигранным удивлением)*. Я подписал?

Хеннесси. И петицию о помощи России в войне?

Хекки *(обрадованно)*. Но ведь мы же были на одной стороне?

Поняв, что этот аргумент ему не поможет, он продолжает настойчиво:

— Эта девица с большой задницей... она была причиной. Честно.

Хеннесси. Так, значит, можно сказать, что вас обманули?

Хекки. Скажите мне, что это значит, и я скажу. Вам нужно это в письменном виде?

Хеннесси. Это должно исходить от вас, мистер Браун.

Хекки снова его поправляет:

— Хекки

Хеннесси *(не обращая внимания)*. От чистого сердца. Иначе это не будет иметь никакой ценности.

Хекки пренебрежительно машет рукой:

— Будет от сердца, не волнуйтесь. Я актер. Что я понимаю в политике? Всю свою жизнь я играл. Люди со всех уголков страны пишут мне письма *(присаживается на подоконник)*...

---

[1] «Daily Worker» — газета компартии США *(прим. пер.)*.

Хеннесси перебивает его:

— Напишите мне письмо, мистер Браун. Своими словами. Как вас обманули, что вы сейчас об этом думаете.

Хекки поспешно встает с подоконника:

— Я против этого. На сто процентов!

Хеннесси *(резко)*. Кого еще из участников той демонстрации вы помните? Кто просил вас подписать те петиции?

Хекки *(грустно и умоляюще)*. Это было так давно...

Хеннесси. Постарайтесь вспомнить. Искренность — это ключ, мистер Браун. Любой может ошибиться. Человек же, который искренне раскаивается...

Хекки встает и торжественно, подкрепляя свои слова решительным жестом, произносит:

— Я раскаиваюсь. Искренне.

Хеннесси. Напишите мне письмо, мистер Браун. Я посмотрю, что я могу сделать.

Он берет ручку и начинает что-то писать, давая понять, что разговор окончен. Хекки понуро идет к двери — и вдруг на лице его снова появляется улыбка. Он поворачивается к Хеннесси и, явно пытаясь расположить собеседника к себе, говорит:

— А я ведь даже не переспал с ней...

Хеннесси пишет, не поднимая головы. Хекки вздыхает и направляется к выходу.

Телестудия Перед пультом сидит режиссер, сзади стоят Флоренс и Сассмэн.

Режиссер говорит в микрофон:

— Так, все приготовились... у нас 30 секунд до выхода в эфир. Покажите ваши первые кадры, пожалуйста. Первая камера.

На телеэкране вспыхивает изображение. Режиссер продолжает:

— Хорошо. Вторая — хорошо. Третья — повыше, пожалуйста. Повыше рамку. Вот так.

Он говорит спокойным, будничным голосом. Флоренс и Сассмэн заметно волнуются.

Режиссер. Кажется... кажется хорошо. Итак — внимание. Хорошо. Приготовьтесь — сейчас будет погашен свет. И — хорошо-хорошо — погасите свет.

Гаснет свет.

Режиссер. Вроде хорошо.

Начинается отсчет последних секунд.

— Десять... девять... восемь...

Пока режиссер считает, заканчиваются последние приготовления — разворачивается магнитофон, подъезжает резервная камера, устанавливается нужный объектив.

Голос режиссера. ... три ...два ...один. И начинаем с третьей камеры.

На камере с номером 3 зажигается красная лампочка, на экране монитора на пульте появляется изображение Хекки в рабочем комбинезоне.

Хекки. Это моя станция — «Грэнд Сентрал», где начались и закончились миллионы историй. И хитрец Хекки знает их все. Сегодня у меня для вас приготовлена еще одна история.

Кабинет Альфреда Миллера. Альфред сидит за письменным столом, смотрит телевизор.

Хекки. Помните, на прошлой неделе вы много смеялись? Сегодня вы, может быть, немного поплачете. Смотрите сами на «Грэнд Сентрал». А я? Я пойду к своему такси. Пока.

Напевая, он выходит из кадра. Изображение меняется — теперь на экране спальня. На стене — фотография молодого парня в военной форме На кровати — спит человек. Из глубины квартиры раздается женский голос:

— Джо!.. Джо!..

Квартира Мэйера. Мэйер, его жена и двое детей сидят за обеденным столом, но они так увлечены телеспектаклем, что забыли про еду. На глазах у жены Мэйера слезы.

На экране — лицо Джо. Умоляющим голосом он произносит:

— Пап... пап... это же всего четыре тысячи долларов. Ну это же почти ничего. Я их верну тебе через пару лет.

Голос режиссера. Вроде хорошо. И первая камера — так, и крупный план.

На экране — крупным планом — рыдающий Джо.

Голос режиссера. Приготовиться к затемнению.

Механик. Тридцать секунд до титров.

В этот момент в студии звонит телефон. Флоренс срывается с места и хватает трубку.

Флоренс. 12-я студия. Да. *(Ее лицо расплывается в счастливой улыбке, она взглядывает на Сассмэна, который перестает нервно кусать ногти и внимательно на нее смотрит.)* Спасибо. Я тоже так думаю. Это было замечательно. Спасибо.

Она вешает трубку.

Сассмэн. Кто это был?

Флоренс не успевает ответить — звонит второй телефон. Сассмэн кидается к нему, но Флоренс его опережает.

Флоренс. 12-я студия.

Услышав ответ, она зажимает ладонью микрофон и, сделав большие глаза, протягивает трубку Сассмэну.

Флоренс *(шепчет)*. Господи!

Сассмэн берет трубку и отвечает с достоинством, но не в силах скрыть свое удовольствие.

Сассмэн. Алло. Да, спасибо. Да, большое спасибо. М-м-м, да, я всем передам.

Он вешает трубку и обращается ко всем присутствующим:

— Ну, я думаю, мы поставили на верную лошадь.

Раздается телефонный звонок.

Флоренс хватает трубку.

— 12-я студия.

Закусочная, в которой работает Говард. На экране телевизора плывут титры: «Телеспектакль по сценарию Говарда Принса». Раздаются радостные возгласы, крики. Говард, скромно улыбаясь, сидит за кассой, его обнимают, хлопают по спине.

Квартира Альфреда Миллера. После надписи «...по сценарию Говарда Принса...» Альфред выключает телевизор, садится за письменный стол и придвигает к себе пишущую машинку.

Очень дорогой ресторан. За одним из столиков сидят Флоренс и Говард. Официант наливает в бокал вино.

Флоренс. Обычно я не пью вино за обедом. После этого мне хочется спать.

Говард. Да? Так почему бы вам потом не поспать?

Флоренс. У меня же работа.

Говард. Хм. Ну тогда, знаете, я думаю, я думаю нам бы стоило сходить куда-нибудь в воскресенье вечером. По-моему, так будет лучше.

Флоренс нерешительно опускает голову.

Говард *(поспешно)*. Ну ладно, вам не нравится воскресенье. Тогда как насчет... как насчет субботы? Как насчет пятницы? В любой день?

Флоренс чувствует себя очень неловко. Глядя в сторону, она робко объясняет:

— Говард, я должна сказать вам... у меня есть парень.

Говард Нет, я не понимаю. Что это значит? Вы замужем?

Флоренс. Нет. Но у меня есть парень.

Говард. Ну и что? Или вы... вы... вы имеете в виду, что вы одна из тех, кто не может встречаться одновременно с двумя парнями?

Флоренс печально кивает.

Говард *(секунду помедлив)*. Да? Хорошо. На это я вам вот что скажу. Когда мы куда-нибудь пойдем... не берите его с собой.

Флоренс смеется.

Говард. Хорошо? Ладно... А чем он занимается? Он кто — писатель?

Флоренс отрицательно качает головой.

Говард. А кто — музыкант? Кто?

Флоренс. Биржевой маклер.

Говард. Маклер? Да? *(Сделав сочувственно-понимающее лицо.)* Интересно, знаете ли.

Флоренс *(строго)*. Он очень милый.

Говард. Да нет, я ничего против не имею... каждый занимается тем, чем может... Вы знаете, я... я хочу спросить вас, вы... вы видели мой новый сценарий?

Флоренс *(искренне)*. Замечательно.

Говард. Да?

Флоренс. Еще лучше, чем предыдущий.

Говард (*уверенно*). А вот посмотрите, какой будет следующий!

Флоренс. Я очень взволнована тем, что вижу, как на моих глазах рождается новый талант. Можно я задам вам личный вопрос?

— Конечно, ради бога.

Флоренс. Почему вы так поздно начали писать?

Говард заерзал на стуле.

— Ну потому, что... эээ... чтобы писать... (*кашляет*)... извините... извините, надо набраться опыта... и... надо писать, а жизнь — это опыт... Ну вот я и должен был, понимаете, набраться этого опыта.

Флоренс (*очень серьезно*). Как, здесь, в городе? Ведь вы здесь живете?

Говард. Да, я живу здесь, но я много болтался по свету. Знаете, я был боксером, и моряком, и все такое, чтобы научиться писать.

Флоренс не может сдержать смех.

Говард (*сначала с напускной обидой, но потом сам не выдерживает и улыбается*). Вы... вы не верите мне?

Флоренс. А разве надо верить?

Говард. Нет, но я действительно много шатался. А вы?

Флоренс делает большие глаза:

— Я не много шаталась.

Говард. Да нет. Я не это имел в виду. Я... А вы откуда?

Флоренс. Из Коннектикута.

Говард. Так это же... это же шикарно!

Флоренс кивает:

— По крайней мере очень благопристойно. Меня очень хорошо воспитывали. В нашей семье (*она наклоняется к Говарду и продолжает полушепотом*) самый большой грех был повышать голос.

Говард. Да? В моей семье самый большой грех был покупать без скидки.

Флоренс смеется.

Говард. А вообще вы много смеетесь?

Флоренс. Кто?

Говард. Ну, вы с вашим маклером.

Флоренс (*неуверенно*). Да.

Возникает неловкая пауза, но тут подходит официант и дает им меню. Флоренс благодарит его и снова обращается к Говарду:

— Вы пишете о женщине так хорошо, с таким пониманием.

Говарда не устраивает такое направление разговора. Он хмыкает, чешет нос, делает вид, что изучает меню.

— У них здесь все порционные блюда...

Потом он решительно закрывает меню.

Говард. Так как насчет завтрашнего вечера?

Флоренс. Мне придется сказать ему. А я не знаю, готова ли я к этому.

Говард. Так давайте поедем куда-нибудь разок, и тогда вы сразу поймете, готовы или нет.

Флоренс смеется.

Говард. Чего... ну чего вы смеетесь?

Флоренс. Вы такой неожиданный.

Говард. Ну, я вас тоже не ожидал.

Книжный магазин. К прилавку идут Берт, продавец и Говард.

Берт. И ты называешь себя писателем? Современная американская литература началась с «Гекльберри Финна», дурак.

Говард. Да ну?

Берт. Это Хемингуэй сказал. Как насчет Хемингуэя? В современной литературе ты плаваешь. (*Перебирает книги.*) Фолкнер... Шервуд Андерсен... Фитцджеральд...

Говард. Хорошо. Дай мне... дай мне... э-э-э... дай мне двух Хемингуэев и... и одного Фолкнера.

Берт берет с прилавка книги.

— Фолкнер... Хемингуэй... Вот. (*Переходит к следующему прилавку.*) Русские писатели... «Братья Карамазовы». Еще хочешь Достоевского?

Говард не знает, что сказать — большинство фамилий для него явно в новинку.

— А... а что у тебя еще есть?

Берт (*в раздумье*). «Дневник писателя».

Говард (*оживленно*). О да, это мне может понадобиться.

Берт берет «Дневник писателя», но не дает книги Говарду в руки.

— Но учти, Говард. Тебе придется заплатить. Никаких кредитов.

Говард. Не волнуйся.

Комната Говарда. Он сидит за столом и разговаривает по телефону с Дэнни.

— Послушай, Дэнни, у меня... это была у меня очень неудачная неделя. Неприятности, как родственники, на меня обрушились... Ну, скоро, скоро... Скоро — значит, скоро. Ну, завтра, послезавтра. Что, Дэнни, ну что ты орешь? Я... я... я обещаю тебе. Верь мне.

Ателье. Из лифта выходят Говард и Мэйер, оживленно споря.

Говард. Ну ладно тебе, Мэйер. Господи, меня же еще никто не знает.

Мэйер. А что я говорю? Может быть, пять тысяч. Ты зарабатываешь столько же, сколько и я.

Говард в отчаянии.

— Это ты так думаешь. А у меня... у меня... налоги, литагенты... Мне... Мне ведь приходится покупать книги, бумагу.

Мэйер идет, не останавливаясь. Говард едва за ним поспевает.

Мэйер. Деньги сквозь тебя проходят, как слабительное. Ты какой-то больной.

Говард. Я... я верну тебе деньги. Я... я только что продал еще один сценарий.

Мэйер. Чтобы человек зарабатывал и еще в долг брал? Сначала верни то, что должен.

Квартира Альфреда. Говарда встречают дети Альфреда.

Младший сын. Папа в кабинете.

Говард входит в квартиру и проходит в кабинет Альфреда. Альфред стоит с бутылкой виски.

Альфред. Выпить хочешь?

Говард. Я? Нет, спасибо.

Альфред наливает себе немного виски, закрывает за Говардом дверь.

Говард. У тебя усталый вид.

Альфред. Да, это был трудный сценарий. Черт, да все они трудные.

Говард берет со стола пакет с новым сценарием.

Альфред. Но получилось, по-моему, неплохо.

Говард. Да, ты действительно много работаешь. Ужасная вещь, этот черный список. Тебе вот приходится столько работать.

Альфред (*немного удивленно*). Я всегда столько работаю. (*Поднимает бокал.*) За работу!

Говард садится на диван и, глядя в сторону, говорит:

— Я вот думал... Ведь, должно быть, много писателей попало в черный список. Так как же они выкручиваются?

Альфред хитро прищуривается:

— А что?

Говард (*по-прежнему не глядя на друга*). Не знаю... Ведь, должно быть, им трудно.

Альфред садится на край письменного стола.

Альфред. Да, трудно.

Говард. Хм, ты знаешь, смешно. Я... я... я им так голову задурил. То есть два писателя для меня было бы не труднее, чем один.

Альфред (*весело*). Да ну? Думаешь нет?

Говард. Ну конечно. Это верное дело.

Альфред. А почему не три?

Говард (*обретая уверенность*). Да, даже три.

Альфред (*подмигнув*). И с каждого по десять процентов?

Говард. Ну... Не знаю... С трех я мог бы брать двадцать пять.

Альфред (*с наигранной заботой*). Ну, я не хотел бы, чтобы ты чувствовал себя обманутым.

Говард (*не замечая иронии*). Хорошо, тогда по десять процентов с каждого.

Альфред смеется.

Говард (*сердито*). В чем дело? Ты... Ты считаешь, что это не честно?

Альфред. Нет, я считаю, что это разумное предложение.

Говард встает и подходит к Альфреду.

Говард. Слушай. У меня есть время. Ты знаешь писателей, которым нужна помощь. Я хочу помочь.

Альфред. Да ну кончай, Говард.

Говард сразу переходит на другой тон.

Говард. Ведь я же бегаю повсюду. Мне приходится такси брать. Знаешь, мне же надо соответствовать образу.

Альфред. Тебе нужны деньги?

Говард (*снова рассердившись*). Слушай, я предлагаю сделку. Что... Что это ты — роман-

тик, что ли? Не знаешь даже, в чем дело с вами, левыми... Вы что-то имеете против денег? Я предлагаю сделку, а ты решай, согласен или нет.

Альфред. Я согласен, Говард. Но я знаю тебя. Ты зарвешься и влезешь в дерьмо по уши.

Говард. Я хочу помочь. Пользуйся этим.

Писательский ресторан. За столиком сидят Говард, Альфред и друзья Альфреда — Дилэйни и Фелпс.

Фелпс. Одно могу сказать, Говард, — большое спасибо.

Говард. Не за что.

Дилэйни. Я коммунист, Говард. Я хочу, чтобы вы это сразу знали. Комиссия[2] меня спросила, я сослался на пятую поправку[3]. Это не их дело. Но вам я говорю.

Говард. Это и не мое дело.

Дилэйни. Я думал, вам надо знать, вместо кого вы выступаете.

Говард. Мне не обязательно это знать.

Дилэйни (*горячо*). Они хотят навязать «холодную войну», Говард, и черный список им нужен как оружие против тех, кто им не подчинился.

Тут вмешивается Альфред.

Альфред. Херб, ему не нужна лекция.

Дилэйни. Я пришлю вам политические брошюры.

Альфред. Я тебе руку сломаю! Оставь его в покое. Он знает, с кем он связался.

Говард. Кто связался?

Фелпс. Херб хочет сказать, что мы не потому в черном списке, что мы добры к бессловесным животным. Или потому, что нас оболгали. Или по ошибке.

Говард его решительно прерывает:

— Я знаю, что у вас нет работы. Это все, что мне надо знать.

Фелпс. А как быть с налогами? Вот проблема.

К столику подходит официант с подносом. Услышав последнюю фразу, он говорит Фелпсу:

— Нужно, чтобы вам сделали скидку. Послушайте моего совета... заявите, что вы разведываете природный газ.

Говард. Да, я слышал еще, что делают скидку тем, кто разводит скот.

Официант. Скот тоже хорошо. Так (*раздает блюда*). Филе... Овощные котлетки... Омлет с грибами... Бифштекс... Ешьте на здоровье.

Официант уходит. Говард и писатели продолжают разговор.

Альфред. Хорошо. Телевидение платит ему, он платит нам, минус десять процентов. Так? Потом же мы платим все налоги, какие должны. Ничего незаконного, никаких фокусов. Каждый заявляет ровно столько, сколько заработал.

Дилэйни. А за что он нам платит? Он же должен что-то в декларации написать.

Альфред. Мы его сотрудники.

Фелпс. Любой, кто прочтет его налоговую декларацию, поймет, что он связан с нами. Не можем ли мы получше его защитить?

Альфред. Налоговое управление не будет так глубоко копать — лишь бы налоги были правильно уплачены.

Фелпс. А ФБР будет. И они всегда копаются в налогах.

Альфред. Только в политических случаях. А он же не связан с политикой.

Говард, который до этого только переводил взгляд с одного из спорщиков на другого, не выдерживает:

— Ребята, вы меня поражаете. Они... они вас здорово прижали, а вы волнуетесь из-за налогов...

Альфред. Мы за тебя волнуемся.

Говард. За меня не волнуйтесь. Ладно? Идите пишите сценарии. О себе я сам позабочусь.

Фруктовый лоток Дэнни. Подходит Говард и ждет, пока Дэнни кончит разговарить с покупательницей.

Дэнни. Пять фунтов, милая. Всего хорошего.

Он поворачивается к Говарду. Тот достает

---

[2] Имеется в виду Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности (*прим. пер.*).

[3] Пятая поправка к Конституции США, гласящая, что свидетель имеет право не давать показания, которые могут быть использованы против него самого (*прим. пер.*).

пачку денег, отсчитывает часть и дает Дэнни.

Дэнни (*беря деньги*). Триста?

Говард делает знак рукой, что все в порядке, поворачивается и уходит. Дэнни берет с лотка апельсины и кричит Говарду вдогонку:

— Говард!..

Говард поворачивается.

— ...Держи апельсин!

Говард ловит апельсин.

Квартира Мэйера. Жена и дети Мэйера сидят за столом, рассматривают подарки, которые принес Говард, — бейсбольную перчатку, игрушки, украшения.

Сын Мэйера. Спасибо, дядя Говард.

Дочь Мэйера. Спасибо, дядя Говард.

Жена Мэйера. Спасибо, Говард.

Говард подходит к Мэйеру и протягивает ему чек. У того и у другого немного смущенный, но довольный вид.

Контора Хеннесси. По коридору быстро идет Хеннесси, за ним едва поспевает невысокого роста человек, который все время забегает вперед. В крайнем возбуждении он доказывает Хеннесси:

— Но я же Гарри Стоун, актер. Есть еще один Гарри Стоун, режиссер. Он вам нужен. Я в черном списке, потому что они думают, что я это он.

Хеннесси (*не останавливаясь*). Я понимаю.

Актер. Я не виновен. Я никогда никуда не вступал. Произошла ужасная ошибка.

Хеннесси. Мне жаль вас, но, к сожалению, я могу помочь только тем, кто искренне раскаивается в том, что они сделали.

Актер. Но я ничего не сделал!

Хеннесси. Именно поэтому я и не могу вам помочь.

Он входит в кабинет, захлопнув дверь перед носом ошеломленного актера. На двери — эмблема Информационной службы «Свобода» — две большие буквы «IL».

Кабинет Хеннесси. Хеннесси сидит за столом. Раздается звонок внутреннего телефона. Хеннесси снимает трубку.

Голос секретарши. Мистер Хэмптон.

Хеннесси (*нажимает кнопку селектора*). Да, Том. Да, у меня есть отчет о Говарде Принсе. Нет, ничего не доказывает, что он член коммунистической партии. Конечно, ничто не доказывает и обратного. По-моему, надо продолжать расследование... Нет, не обязательно. Я могу послать тебе счет и забыть об этом. Тебе же отвечать перед американским народом... Вот именно. Это я и хочу сказать. В наши дни лишняя осторожность не помешает... Нет, я не думаю, чтобы кто-нибудь возражал, если вы будете его использовать. Не из-за чего возражать. (*Многозначительно.*) Пока что.

Кабинет Хэмптона. Хэмптон сидит за столом, разговаривает по телефону с Хеннесси. Сзади сидит Сассмэн.

Хемптон. Спасибо. (*Кладет трубку.*) Мы можем его использовать.

Сассмэн. Слава богу. Он лучший писатель среди тех, кто у меня есть.

Он встает, идет к двери, усмехается:

— Черт возьми, можно сказать даже так: он единственный писатель, который у меня есть. Не знаю, как он это делает.

Он делает шаг к Хэмптону:

— А как насчет Хекки Брауна?

Хемптон отрицательно качает головой.

Сассмэн. Но он же написал письмо.

Хэмптон пожимает плечами:

— Значит, письма было недостаточно. Это не мое решение, Фил. (*Показывает на телефон.*) Они говорят мне, я говорю тебе.

Сассмэн. А что я скажу Хекки?

Хэмптон. Ну, что ты решил, что он не годится на эту роль. Что ты изменил характер героя. Слушай, ты же и раньше выгонял актеров. Скажи ему то, что ты говорил им.

Сассмэн. Он поймет, что это неправда.

Хэмптон. А он сможет это доказать?

Говард и Флоренс сидят на скамейке парка, целуются. Флоренс встает:

— Мне нужно возвращаться на работу.

Говард. Почему? Почему... почему так быстро? Мы же обсуждаем сценарий. На это нужно много времени.

Флоренс. Тогда давай обсуждать сценарий.

Они подходят к маленькому фонтанчику.

Флоренс. Ты единственный писатель, кого я знаю, который никогда не хочет говорить о своей работе.

Говард вздыхает.

— Я су-суеверный.

Флоренс. Нет, дело не в этом.

Говард. Нет, в этом. Я так понимаю — или ты говоришь, или пишешь.

Флоренс. Ты по-настоящему скромный человек. Я восхищаюсь этим твоим качеством.

Говард пытается сменить тему разговора:

— А т-т-ты, ты любишь спорт?

Флоренс. Я смущаю тебя?

Говард. Нет, ты... ты... ты... Я серьезно говорю. Как... как... как ты относишься к спорту?

Флоренс (*подумав*). Я люблю плавать.

Говард. Нет, плавание — это не спорт. Ты плаваешь для того, чтобы не утонуть. Так ведь? Я... я... я... Спорт — это с мячом.

Флоренс (*пожав плечами*). Я играла в баскетбол... в школе.

Говард. Ты играла в баскетбол?

Флоренс кивает.

Говард. Да? Т-т-ты так, может, хочешь сыграть со мной один на один[4]? Или, знаешь, может, ты хочешь поставить на какую-нибудь команду, так я... (*машет рукой*). О, господи, забудь об этом. Слушай, знаешь... я... знаешь... я...

Говарду мучительно трудно говорить. Он подыскивает слова, но не находит их.

— ...Я не просто писатель. Я... то есть, я... я хочу... я хочу, чтобы ты... я хочу, чтобы ты знала...

Флоренс перебивает его:

— Я знаю.

Говард (*испуганно*). Ты знаешь?!

Флоренс. Я знаю, как я к тебе отношусь.

Говард (*с облегчением*). Ты это знаешь?

Флоренс подходит к Говарду и целует его:

— А больше мне нечего знать.

День. По улице идет Фелпс, он курит трубку. В руке у него большой пакет с надписью «личное». Навстречу ему движется Говард. Когда они встречаются, Говард на ходу берет у Фелпса пакет, и они расходятся в разные стороны.

Кабинет Сассмэна. На столе у него лежит пустой пакет с надписью «личное» — тот самый, что Фелпс передал Говарду. Сам Сассмэн сидит в кресле и хохочет, читая сценарий. На подоконнике сидят и разговаривают Говард и Флоренс.

Сассмэн кончает читать, переворачивает последнюю страницу и восхищенно обращается к Говарду:

— Первоклассно!

Банк. Очередь к кассиру. У окошка стоит Говард.

Кассир (*Говарду*). Знаете, я никогда не видел такого счета, как у вас. Вверх — вниз, вверх — вниз. На той неделе — большой вклад, на этой... Извините, что я спрашиваю... но что вы делаете?

Говард вздыхает:

— Э-э-э... Будущее.

Примерочная дорогого ателье. Говард стоит у зеркала, примеряя новый костюм. Вокруг суетится портной.

Роскошно обставленная квартира. Говард в сопровождении владельца дома ходит, осматривает кухню, гостиную, спальню.

Из дома выходит Дилэйни, под мышкой у него пакет, точно такой же, какой Фелпс передал Говарду. Как только Дилэйни выходит на улицу, из стоящей у тротуара черной автомашины выходят два агента ФБР. Они подходят к Дилэйни, и один показывает ему удостоверение:

1-й агент. Мистер Дилэйни? Федеральное бюро расследования. Мы хотели бы поговорить с вами.

---

[4] Игра в баскетбол один на один — очень распространенное развлечение в США. Один игрок изображает нападающего, другой — защитника. Потом они меняются ролями. Играют обычно на деньги (*прим. пер.*).

Дилэйни. Мне с вами не о чем разговаривать.

2-й агент. Мы думали, может быть, вы захотите сотрудничать с нами?

1-й агент. Никто не будет знать.

Дилэйни, не отвечая, идет по улице. 1-й агент кричит ему вслед:

— До встречи, мистер Дилэйни.

В этот момент в другом конце улицы появляется Говард. Он идет совершенно свободно, не таясь. Увидев Дилэйни, он приветливо улыбается. Дилэйни же идет, как бы не замечая Говарда. Так как Говард должен пройти справа от него, он перекладывает пакет со сценарием в левую руку и, поравнявшись с Говардом, бросает:

— Иди, не останавливайся.

Агенты ФБР садятся в машину. Говард, страшно испуганный, стремительно идет по улице, втянув голову в плечи, боясь повернуться, встревоженно стреляя глазами в разные стороны.

Здание компании «Рэйдио корпорейшн оф Америка». У входа останавливается такси. Из него вылезает Говард с пакетом в руках и входит в здание.

Говард подходит к кабинету Сассмэна. Одна из секретарш, увидев его, вскакивает, роняет телефонную трубку.

Секретарша (*радостно*). Вы здесь!

Она нажимает кнопку селектора внутренней связи.

— Он здесь! (*Говарду.*) Мы вас ищем повсюду!

Поспешно входит Сассмэн.

Сассмэн. Слава богу!

Говард ничего не понимает:

— А в чем дело? (*Показывает на пакет со сценарием.*) Я же сказал, что принесу его сегодня.

Сассмэн берет пакет и не глядя бросает на стол секретарши.

Сассмэн. Забудь о нем.

Говард. Что... Что значит забудь?

Сассмэн. Я сказал, забудь.

Он почти выталкивает Говарда в коридор и увлекает его за собой.

Сассмэн. Тебе надо переписать прошлый сценарий.

Говард. Какой... какой прошлый?

Сассмэн. Тот, где есть сцены в концлагере.

Говард. Но ты же говорил, что это здорово.

Сассмэн. Великолепно.

Говард. Флоренс сказала, что она плакала.

Сассмэн. Спектакль просто блеск. Сцены в газовой камере? Я плакал.

Говард. Так в чем дело?

Сассмэн. Компания, финансирующая постановку, против.

Говард и Сассмэн выходят на сцену. К ним подбегает Флоренс.

Флоренс. Ты нашел его!

Сассмэн продолжает объяснять Говарду:

— Сначала они говорили да, теперь они говорят нет. А у нас уже репетиция в костюмах. И знаешь, почему? Ты не поверишь!

Флоренс. Это газовая компания. Они решили, что после спектакля газ может стать непопулярным.

Сассмэн. Я думаю, надо сделать сцену расстрела. Ведь в конце концов так евреев тоже убивали.

Флоренс (*Сассмэну*). Предоставь все Говарду. Он же писатель.

Они останавливаются.

Говард. Так в чем дело? Им нужно что-то заменить? Знаете, пусть будет расстрел. Это хорошая идея.

Сассмэн. Тебе надо написать новые сцены.

Говард. Ну, пойду домой, напишу.

Флоренс. Нет, ехать домой у тебя нет времени.

Говард. А я такси возьму.

Сассмэн. Говард, ты не понимаешь.... времени нет совсем. Посмотри.

Он останавливается перед группой актеров в костюмах, изображающих узников концлагеря, и патетически раскидывает руки.

— Мы вот торчим здесь, а они (*указывает на потолок*) наверху, ждут новый вариант. Администрация, компания. Если они скажут нет, не будет спектакля.

Говард. А они до вечера не могут подождать?

Сассмэн. Им это нужно сейчас. Я должен держать тебя здесь, пока ты не напишешь новый вариант.

Говард, отчаянно жестикулируя, начинает пятиться к двери. На него наступают Флоренс и Сассмэн.

Говард. Нет, нет, я не могу... я могу писать только у себя в комнате.

Сассмэн. Послушай, у нас для тебя есть хороший кабинет. Я гарантирую, что тебя не будут беспокоить.

Говард. Нет, нет, нет... потому что, знаете, у меня не будет вдохновения.

Сассмэн. Не нужно вдохновения, нужно просто кое-что изменить.

Флоренс. Говард, да там немного и писать-то придется. Только нужно быть очень осторожным, чтобы не потерять настроение.

Сассмэн выталкивает Говарда в дверь.

Сассмэн (*Флоренс*). Не морочь ему голову пустяками: У него много дел.

Сассмэн, Говард и Флоренс входят в маленькую комнату. Она совершенно пуста, если не считать письменного стола с пишущей машинкой и стула, на который Сассмэн усаживает Говарда.

Сассмэн. Так, не думай ни о чем — и пиши

Он выходит из комнаты. Флоренс остается. Она стоит у стола, глядя на Говарда широко раскрытыми глазами.

Говард застенчиво улыбается, берет лист бумаги, вставляет его в машинку. Так как делает он это впервые в жизни, лист мнется. Улыбка Говарда пропадает. Он взглядывает на Флоренс, но тут возвращается Сассмэн и увлекает ее с собой, плотно прикрыв дверь.

Говард в отчаянии несколько раз бьет по клавише интервала, потом хватается за голову.

Флоренс и Сассмэн идут по коридору к комнате, где они оставили Говарда, и вдруг останавливаются. В застекленной телефонной будке сидит Говард, он отчаянно спорит с кем-то по телефону, как всегда оживленно жестикулируя. Заметив Флоренс и Сассмэна, он сразу успокаивается, выражение его лица становится ласковым и мечтательным, он закатывает глаза, улыбается. Сассмэн и Флоренс, которым не слышно, о чем он говорит, переглядываются и пожимают плечами.

У здания «Рэйдио корпорейшн оф Америка» останавливается такси. Из окошка машины высовывается Альфред, смотрит вверх и машет рукой, в которой держит пакет.

В кабинете, куда его посадили работать, Говард смотрит вниз из окна. Увидев Альфреда, он поспешно выбегает из комнаты.

Пулей вылетев из здания, едва не сбив с ног прохожего, он хватает из рук Альфреда пакет и скрывается в дверях. Альфред, улыбаясь и качая головой, смотрит ему вслед.

Школьный актовый зал, полный учеников. На сцене сидят Говард и учительница. За трибуной стоит директор. Слышен шум, гам, крики.

Директор. Тихо, дети, тихо. (*Шум стихает.*) Мальчики и девочки, у нас сегодня очень необычный гость...

Каждое слово директора улыбающаяся учительница подкрепляет энергичным кивком.

Директор Не так давно он сидел за теми же партами, где сейчас сидите и вы. Но он много работал и хорошо занимался и потому стал известным телевизионным писателем.

Раздаются аплодисменты, приветственные возгласы, свист.

Говард, не переставая жевать жевательную резинку, встае. и подходит к директору. Тот вручает ему почетный диплом. Они обмениваются рукопожатием. Обернувшись к школьникам, Говард в знак приветствия поднимает руку с дипломом. Шум усиливается.

Артистическая уборная. Перед зеркалом, накладывая грим, сидит Хекки. Рядом стоит Флоренс. Сассмэн расхаживает по уборной.

Сассмэн. Хекки... М-м-м... не знаю, как тебе это сказать... м-м-м... но я обеспокоен. И не только я. Наверху тоже.

Хекки. Чем обеспокоен? Сассмэн, на, возьми огурец.

Он протягивает Сассмэну банку с маринован-

ными огурцами. Сассмэн подходит, берет огурец.

Хекки. Шоу великолепно.

Сассмэн. Да, пока.

Хекки. Ну пока и хорошо.

Сассмэн. Но я же должен смотреть вперед, Хекки. Твои качества... Не знаю... образ у тебя не получается.

Хекки (*растерянно*). Ты же видел, как я работал... тебе понравилось.

Сассмэн. Первое впечатление было потрясающее. Не пойми меня, пожалуйста, неправильно.

Хекки робко обращается к Флоренс:

— Ты тоже так думаешь?

Сассмэн. Это не ее решение.

Хекки (*быстро*). Какое решение?

Флоренс. Я думаю, что ты замечательный актер, Хекки. Все так считают.

Хекки благодарно ей улыбается.

Сассмэн (*поняв, что проговорился*). Э-э-э... никто не отрицает твой талант... но... ты слишком подавляешь всех остальных. Тебе нужно больше места, как Берлю. Драматические эпизоды из-за тебя совершенно не уравновешены.

Хекки замирает с бутылкой кока-колы в руках:

— Кто это сказал?

Сассмэн. Такому таланту, как ты, нужен простор. Знаешь, Хекки, тебе нужно собственное шоу, где ты был бы главным персонажем. Кстати, у меня есть кое-какие идейки. Я вот чуть освобожусь, и подумаем.

Хекки (*мрачно*). Это из-за письма?

Сассмэн. Конечно же, нет!

Хекки. Я же написал то, что этот змей просил написать!

Флоренс кривится. Вся эта сцена ей чрезвычайно неприятна.

Сассмэн. Неужели я бы тебе не сказал?

Флоренс не выдерживает и бросается из комнаты.

Сассмэн. Это проблема только художественного порядка.

Флоренс громко захлопывает за собой дверь.

Сассмэн (*не моргнув и глазом*). Нервная баба!

Бар. За стойкой сидит Хекки. Над стойкой — телевизор. На экране лицо Говарда — у него берут интервью.

Ведущая программы. Нет, я думаю, можно спокойно утверждать, что «Грэнд Сентрал» — одна из тех немногих телевизионных программ, где писатель — действительно звезда.

Говард. Да, но, знаете, там ведь занято много других людей. Понимаете, замечательных людей.

Ведущая программы. Конечно, я понимаю важность актеров и, разумеется, режиссеров... Вы писали в высшей школе?

Говард. Писал ли я в высшей школе? Ну, всем... Да, там приходилось писать.

Ведущая смеется.

В этот момент мимо стойки бара в ресторан проходит Хэмптон с женой. Увидев Хекки, миссис Хэмптон радостно восклицает:

— О! Хекки!

Хекки с надеждой поворачивается к ним, но Хэмптон поспешно увлекает жену в ресторан. Не понимая в чем дело, она показывает мужу на Хекки, но Хэмптон быстро ее уводит.

Хекки сникает и вновь смотрит на телевизионный экран.

Ведущая программы. Но телевидение — это совершенно особая форма работы. И у вас это так великолепно получается

Говард. Ну, знаете, я этого не говорил.

Кабинет Хеннесси. Хеннесси сидит за столом, по кабинету в волнении расхаживает Хекки.

Хекки. Я написал то, что вы просили. Меня обманули. Я не понимал, что делаю. Я больше никогда этого не сделаю. Что я еще могу сказать?

Хеннесси спокойно за ним наблюдает.

Хеннесси. Это вам решать.

Хекки. Я должен работать. Я не могу найти работу, мистер Хеннесси. Двери закрываются у меня перед носом. Мой собственный агент... тридцать лет... он даже не подходит к телефону, когда я звоню.

Хеннесси. Я понимаю ваше положение. Правда, мистер Браун, я помогал людям в вашем положении.

Хекки почти бросается к его столу.

— Так помогите мне, пожалуйста. Скажите. Я наизнанку вывернусь. Я сделаю все, что вы мне скажете.

Хеннесси. Вы ведете себя так, что в это трудно поверить.

Хекки. Что я могу еще сделать? Я сделаю, поверьте. Вы не представляете, каково мне сейчас.

Хеннесси. Я бы хотел вам поверить, но мне кажется, что вы недостаточно откровенны со мной.

Хекки. Испытайте меня. Вы увидете. Обещаю.

Хеннесси. Вы принимали участие в первомайской демонстрации.

Хекки. Только из-за той девицы с большим задом.

Хеннесси.. Чье имя, вы говорите, вы не можете вспомнить.

Хекки. Ну как же ее звали? Тесси... Бесси... (*В отчаянии восклицает.*) Да меня не имя ее интересовало. Меня интересовало ее тело!

Хеннесси. В этой демонстрации принимали участие и другие люди. Другие актеры, режиссеры. Их имен вы тоже не помните?

Хекки. Это ужасно — я всегда забываю имена.

Хеннесси как бы между прочим бросает:

— А они вас помнят.

Хекки. Меня многие знают...

Вдруг до него доходит смысл сказанных Хеннесси слов.

— Вы говорили с этими людьми?

Хеннесси. Кое с кем. Некоторые были настолько добры, что написали мне письма.

Хекки. Но тогда вы знаете, кто это был. И не так уж важно, вспомню я или нет. Вы уже знаете.

Хеннесси. Важна ваша искренность. Ваше желание полностью сотрудничать.

Хекки кричит:

— Я сказал вам, что я сделал. (*Всхлипывает.*) Я извинился. Я к вам на коленях приполз, мистер Хеннесси. Пожалуйста... я хочу только работать. Меня другое не волнует. У меня ведь жена, двое мальчиков подрастают... дети... Вот, посмотрите.

Он вынимает бумажник и открывает его, показывая Хеннесси фотографии своей семьи. Тот даже не смотрит на них.

Хекки. Вот. Плюс бывшая жена. Если я не буду платить алименты... я продал машину на прошлой неделе. За гроши продал. Совсем новая модель. Все мои сбережения... Я спрашиваю себя, куда они так быстро делись? Мне нечем за квартиру платить, мистер Хеннесси. Чем же платить, если я ничего не получаю?

Хеннесси неожиданно его перебивает:

— Вы знаете Говарда Принса?

Хекки. Я был у него в шоу. Большой талант, большой.

Хеннесси. Вы лично его знаете?

Хекки. Только по шоу. Иногда обедали вместе.

Хеннесси. Как вы думаете, вы могли бы поближе с ним познакомиться?

Хекки жалобно качает головой.

— У меня не получится, честно. Вы не поверите, но актеры в душе — очень скромные люди.

Хеннесси. Он вас уже знает. Вас легко полюбить. Я уверен, он сочувствует вам.

Хекки. А что мне надо выяснить?

Хеннесси (*строго*). Кто его друзья? Чем он занимается в свободное время? Что он думает о вопросах современности?

Хекки. А вы сами не можете его спросить?

Хеннесси. Если он член коммунистического заговора, разве мы можем верить его словам?

Хекки слабо сопротивляется:

— А если он не член этого заговора?

Хеннесси. Мы хотим, чтобы вы помогли нам это выяснить.

Хекки (*обреченно*). Вы хотите, чтобы я шпионил за Говардом Принсом?

Хеннесси выпрямляется в кресле:

— Идет война, мистер Браун. Против безжалостного и хитрого врага, который ни перед чем не остановится, чтобы уничтожить наш образ жизни. Быть шпионом на стороне свободы — это большая честь.

Хекки. А если я буду шпионить за Говардом Принсом, я получу работу?

Хеннесси, ласково улыбаясь, разводит руками:

— Не я нанимаю на работу, мистер Браун. Я только даю советы по американизму. Но, по-моему, если вы проявите себя истинным патриотом, это вам, конечно, поможет.

Хекки смотрит на него и неожиданно начинает громко смеяться.

Квартира Говарда. Вечер. Стол накрыт на двоих, в ведерке со льдом стоит шампанское, в вазочке — букет цветов. Говард зажигает свечи. В этот момент в дверь звонят. Говард поспешно надевает пиджак и идет открывать дверь.

Входит Флоренс. Они долго целуются, после чего Флоренс проходит в комнату, снимая на ходу пальто. Она очень взволнована.

Флоренс. Я ушла с работы. Ушла, ушла. Покончила, завязала, ушла. Пусть Сассмэн сам делает свое грязное дело. Я не хочу больше в этом участвовать. Все. Кончено. Смотреть, как людей уничтожают, распинают, как Хекки. Я буду сражаться.

Говарду, ошеломленно ее слушавшему, наконец-то удается вставить:

— Я не понимаю. О чем... о чем ты говоришь?

Флоренс стягивает перчатки и замечает накрытый стол.

Флоренс. Говард, какая прелесть!

Говард. Ты... ты ушла с работы?

Флоренс. Мне теперь так легко, ты не представляешь. Я была такой лицемеркой — брала их деньги и молчала.

Говард все еще не верит тому, что услышал:

— Погоди, я все-таки не могу понять... Ты... ты ушла с работы?

Флоренс в волнении расхаживает по комнате

Флоренс. Понимаешь, они рассчитывают на наше молчание. На то, что люди будут сидеть тихо, бояться говорить. Знаешь, что я буду делать? Издавать газету. Ну, по крайней мере, такой листок — «Факты о черных списках». Нравится название? Я все утро сидела на телефоне. Люди умирают от желания говорить — только чтобы я не называла имен. (*Она подходит к Говарду.*) О Говард... мы встряхнем их. Я буду организатором, а ты будешь писать.

Говард. Эй, не так быстро. Господи, Флоренс, ты делаешь большую ошибку.

Флоренс. Я верю в личную ответственность, Говард. Если ты веришь... действуй.

Говард совершенно ошеломлен.

Говард. Но я... я не понимаю. Ты отказываешься от такой карьеры. Ты... ты... ты... ты... могла бы... ты прекрасный редактор. Ты могла бы стать продюсером. Ты была бы первой женщиной-продюсером... Целой телевизионной программы.

Флоренс (*с вызовом*). Если я буду молчать.

Говард. Ну и что?

Он идет к столу, наливает в бокал шампанское.

Флоренс. Я серьезно говорю, Говард.

Говард. Что значит серьезно? Ворвалась сюда, ты... ты готова прямо революцию устроить. Ради бога, Флоренс, что ты... что ты хочешь сделать?

Он дает Флоренс бокал шампанского и садится на диван рядом с ней.

Флоренс. Я хочу, чтобы мы с ними боролись, а не продавались им.

Говард. Флоренс, но я же не злюсь ни на кого.

Флоренс. Мы живем в мире, дорогой Говард.

Говард. Нет, это ты живешь в мире, а я живу здесь, у себя. Слушай, что ты хочешь со мной сделать? Ты знаешь... ты знаешь, сколько времени мне понадобилось, чтобы достичь всего? И мне это нравится. Мне нравится, что я делаю. Э...э первый раз в жизни у меня есть все, что я хочу.

Флоренс успокоилась, она говорит почти ласково.

— Я же не хочу тебя всего этого лишать.

Говард. Нет, но ведь... ведь именно это и произойдет.

Флоренс улыбается.

— Говард, я же говорю только о маленьком обязательстве, я же не прошу тебя жениться на мне.

Говард (*грустно*). О господи! Знаешь, у нас такие прекрасные отношения. Так почему ты хочешь их испортить?

Флоренс. Знаешь, отношения — это не только секс. Есть и более важные вещи.

Говард саркастически усмехается.

— Да, я знаю. А какие, например?

Флоренс. Права человека.

Говард взрывается.

— Господи!.. Как насчет моих прав? Я человек. Что вдруг случилось с моими правами? Слушай, зачем ты... зачем ты хочешь выпятить меня вперед?

Флоренс *(с презрением)*. Ты действительно хочешь успеха, да?

Говард. А чего... чего... чего мне надо хотеть — болезни? Да, да, я хочу успеха. Что в этом плохого?

Флоренс. Больше, чем всего остального?

Говард. Флоренс, ты меня убиваешь. Я... я писатель, я не ищу неприятностей. Я хочу... Я хочу сидеть тихо.

Флоренс *(с глубоким убеждением)*. Писатель ищет неприятности.

Говард ее живо перебивает:

— Нет... неправильно. Сумасшедший ищет неприятности. Ты... Флоренс, ты сошла с ума... малышка, ты сошла с ума. Ты спятила.

Флоренс *(холодно)*. Ты это уже говорил. Незачем повторяться.

Говард. Я хочу, чтобы завтра ты пошла к Сассмэну и сказала ему, что ты ошиблась и что тебе жаль.

Флоренс. Но мне не жаль!

Говард. Флоренс, по-моему, ты не понимаешь, что... что для тебя хорошо, а что нет.

Флоренс. Но я понимаю, где я ошиблась.

Она встает, берет со стула сумочку и пальто и направляется к двери.

Флоренс. Я спутала художника и человека. Только помни, я по-прежнему восхищаюсь художником.

Говард *(с жалобной улыбкой)*. Ты уходишь?

Флоренс. Да.

Она уходит. Говард в отчаянии откидывается на спинку дивана.

По проселочной дороге едет автомобиль. За рулем — Говард, рядом на сидении — Хекки.

Хекки. У меня сегодня выступление в этом клубе. Я подумал, может, ты меня подбросишь.

Говард. Конечно. Ты не мог позвонить в более подходящее время. Когда... Когда работаешь столько, сколько я, надо отдыхать. Иначе, понимаешь, хм, только работа — а когда же веселье?

Хекки *(осторожно)*. Эээ... я думаю, у тебя много друзей.

Говард вздыхает.

— Как у всех. Знаешь, снимаешь трубку, выходишь, веселишься немного, но главное в том, что приходится возвращаться к основным проблемам.

Хекки. Чем ты любишь заниматься в свободное время?

Говард *(пожав плечами)*. Обычными делами.

Хекки смеется.

— Обычными делами! Я тоже любил заниматься обычными делами, но мой поезд ушел. *(Становится серьезным.)* Будь там осторожнее. Там такие бабы — посмотришь на них и думаешь: «Где же они были всю мою жизнь?!» Плывут на тебя со всех сторон. Как будто рыбу в бочке стреляешь... А потом выясняется, что ты сам-то и был рыбой.

Говард. Ну, за меня не беспокойся.

Хекки. А ты ничего не обещай. Эти бабы приезжают туда со своими адвокатами.

Говард. Ага. Ты часто выступаешь в подобных местах?

Хекки. Пока не попал на телевидение, выступал часто. Знаешь, сколько я получал за вечер?

Говард. Сколько?

Хекки. Три сотни.

Говард. Ну, как хорошо. Тебе же как раз нужны деньги.

Хекки. Знаешь, сколько я получу сегодня?

Говард. Сколько?

Хекки делает внушительную паузу.

— Пятьсот.

Говард ошеломлен.

— Пять... Господи, но ведь это же нечестно.

Хекки. А где написано, что это должно быть честно? *(Бросает быстрый взгляд на Го-*

варда.) Да ладно, Гови, у тебя ведь наверняка есть друзья в таком же положении.

Говард нервно и настороженно взглядывает на Хекки и тут же отводит глаза.

Гостиница. Из остановившейся машины выходят Хекки и Говард. По ступенькам, широко улыбаясь, спускается Сэм, владелец гостиницы.

Сэм. Хекки! Как я рад! Сколько времени прошло? Год? Два года? Как я рад, что ты вновь приехал к нам!

Хекки. Я тоже. Познакомься — мой друг, Говард Принс... великий и знаменитый писатель.

Сэм протягивает Говарду руку.

— Очень рад, Говард. Друг Хекки — мой друг. Пойдемте выпьем чуть-чуть

Хекки. Ты ж знаешь, я никогда не пью перед выступлением.

Сэм увлекает его за собой.

— Пойдем, поговорим. Как дела?

Они уходят. Говард, чуть отставший, видит, что из остановившейся рядом машины выходит девушка-блондинка. Девушка замечает Говарда, и они обмениваются долгим взглядом.

Холл гостиницы. Входят Сэм и Хекки, вокруг которого тут же собирается толпа поклонников. Хекки улыбается, шутит, раздает автографы. У него очень хорошее настроение — видно, что ему приятен этот прием.

Входит Говард. Он останавливается у стойки портье. В толпе слышны радостные возгласы:

— Это Хекки Браун.

К стойке портье подходит блондинка, которую Говард заметил на улице. Очаровательно улыбаясь, она кладет на стойку ключи и обращается к одному из клерков:

— Пожалуйста, отведите мою машину на стоянку.

Говард решается заговорить с ней.

— Вы... Вы надолго сюда?

Девушка. Только на уик-энд. А вы?

Говард. Я тоже.

Девушка. Чем вы занимаетесь?

Говард. Я писатель.

Девушка *(осуждающе)*. Писатель...

Она вздыхает, поворачивается и уходит.

Комната Сэма. Раздается стук в дверь, входит Говард.

Сэм. Говард, выпьешь?

Говард. Конечно.

Сэм наливает виски, дает Говарду стакан.

— Держи.

Он поднимает свой стакан и поворачивается к Хекки.

— За гиганта мира веселья.

Хекки. Кажется, дела идут хорошо, Сэм. Полно народу.

Сэм садится за стол:

— Огромные убытки. Мы сдаем номера со скидкой, чтобы они не пустовали. По правде говоря, мы даже не окупаем расходов на содержание. Об этом-то я и хотел с тобой поговорить.

Хекки *(благодушно)*. Пятьсот долларов? Я уже согласился, Сэм. Не нужно ходить вокруг да около.

Сэм. Двести пятьдесят.

Хекки не понимает:

— Ты обещал пятьсот.

Сэм. Я надеялся на пятьсот.

Он поднимается из-за стола и подходит к Хекки.

— Я думал, я смогу урвать немного у оркестра, у танцоров как-нибудь, но ты же знаешь — меня закроют профсоюзы.

Хекки *(укоризненно)*. Ты знал это, когда говорил пятьсот.

Сэм. Я все еще надеялся.

Хекки. В прошлом году я в этой дыре за сколько выступал? Ну ладно, теперь не прошлый год. Но я по-прежнему Хекки Браун. Не забывай этого. Ты не можешь заполучить Хекки Брауна за двести пятьдесят долларов.

Сэм. Может быть, триста? *(Сокрушенно.)* Из моего собственного кармана.

Хекки взрывается.

— Плевать я хотел на твои триста!

Он резко встает.

Сэм *(неожиданно резко и холодно)*. Кто тебе хоть столько предлагает?

Хекки застывает.

Сэм. Не будь дураком. Взгляни в лицо

фактам. Над твоей головой тучи. Если бы это от меня лично зависело, я бы тебе сколько угодно заплатил. Но бизнес есть бизнес. Слушай, ты столько времени потратил на дорогу. Ты что — хочешь домой пустым уехать? Возьми двести пятьдесят.

Хекки жалобно на него смотрит:

— Ты же сказал триста?

Сэм. Я посмотрю, что я смогу сделать.

Во время их спора Говард, тактично отойдя в сторону, разглядывает фотографии на стене.

Концертный зал гостиницы. На сцене перед микрофоном Хекки. Он поет, приплясывая:

Мне так же необходимо быть смешным,
Как некоторым необходим кокаин.
В клубе,
На сцене,
В сортире,
На поезде —
Когда мой выход,
Я выхожу развлекать —
Сделаю все, ради смеха.

Он кончает петь. Зрители взрываются аплодисментами, криками, свистом. В восторге все встают. В одном из задних рядов стоит Сэм. Он аплодирует, с довольным выражением глядя на аудиторию.

Хекки, пританцовывая, выходит за кулисы. Он тяжело дышит, с него льется пот. Говард подает ему стакан воды и полотенце.

Говард. Ты великолепен. Действительно великолепен.

Хекки вытирает лицо и возвращается на сцену раскланиваться.

Ночной бар гостиницы. Играет музыка, танцуют пары. За одним из столиков сидит Хекки в окружении женщин. Он пьет виски рюмку за рюмкой, вдруг останавливается, вынимает из кармана ключ от номера и кладет на стол.

Хекки. Ну хватит притворяться. Мой номер — девятьсот четыре.

Общий смех.

В глубине бара, у стойки стоит Говард. Слева от него женщина в платье с глубоким декольте. Это Сэнди. Она не сводит восхищенных глаз с Хекки.

Сэнди *(поворачиваясь к Говарду)*. Правда, он гениален! Я могла бы слушать его каждый вечер. Он такой заводной.

Она бросает взгляд по сторонам и немного понижает голос:

— Ты здесь остановился?

Говард рассеянно кивает.

Сэнди. Чем ты занимаешься?

Говард. Я. *(секунду думает)*... Я — дантист.

Сэнди *(заинтересованно)*. Это твоя профессия?

Говард кивает.

Сэнди, улыбаясь, протягивает руку.

— Я Сэнди.

Говард. Герман, Герман Миллер.

Сэнди. У тебя своя практика?

Говард. Да. Но мне пришлось взять еще одного парня, понимаете, потому что слишком много работы.

Сэнди *(кокетливо)*. Ты, случайно, не связан никакими обязательствами?

Говард. Только перед своей работой.

К столику Хекки, улыбаясь, подходит Сэм и незаметно для окружающих опускает Хекки в карман конверт.

Сэм. Хекки... Хекки... Что я могу сказать? Слов нет. Просто нет слов. Одно из великих выступлений. Вы будете детям своим говорить, внукам... что вы видели одного из самых великих. Несравненного! *(Он целует Хекки в макушку.)* Прекрасно!

Пока он говорил, Хекки достал из кармана конверт и заглянул внутрь. Когда Сэм прервал свою тираду, Хекки, как бы не веря своим глазам, ошеломленно произносит:

— Двести пятьдесят.

Сэм *(быстро и негромко)*. Я сделал все, что мог.

Хекки. Но ты... ты же сказал триста?

Сэм. Может быть, когда ты приедешь в следующем месяце...

Хекки. Из твоего собственного кармана?

Сэм *(не слушая)*. ...все так просили.

Хекки *(с наигранной веселостью)*. А что у тебя в кармане? Покажи.

Он пытается залезть Сэму в карман, тот шутливо сопротивляется, хохочет.

Сэм. Хекки, перестань.

Хекки. Ну-ка, что у тебя там?

Сэм. Перестань щекотаться. Хекки, перестань так себя...

Хекки. Что? Уважать?

Сэм. Хекки, что... что...

Хекки. Что у тебя в карманах? Знаешь, что у тебя в карманах?

Сэм. Хекки...

Неожиданно Хекки хватает Сэма за лацканы пиджака, вскакивает со стула и кричит.

— Кровь!

Сэм (*опешив*). Что?

Хекки в гневе трясет Сэма.

Хекки. Кровь у тебя в карманах! Кровь!

Сэм (*тоже кричит*). Уберите этого идиота!..

Хекки. Я убью тебя!..

Сэм. Ты сукин сын!

Двое официантов и Говард бросаются к дерущимся, пытаясь их разнять.

Сэм (*вне себя от бешенства*). Выкиньте его вон! Выкиньте его вон! Выкиньте его отсюда! Вон! Вон!

Официанты хватают Хекки и волокут его к выходу.

Сэм продолжает кричать:

— Выкиньте его отсюда! Ты толстая свинья! Ты никогда и нигде не получишь работы!

Хекки не сопротивляется. Он бьет себя в грудь и кричит только:

— Я Хекки Браун! Я Хекки Браун!

Сэм. Ты будешь в грязи ползать! Ты красный ублюдок! Коммунист, сукин сын!

Квартира Говарда. Входит Говард, включает свет, за ним потерянно входит Хекки, держа пальто в руке.

Говард. Заходи. И дай... дай мне пальто. (*Берет у Хекки пальто.*) Знаешь, сделайка вот что. Я хочу, чтобы ты переночевал сегодня у меня, вот, ложись на диван, потому что... потому что... тебе на нем... он очень удобный. Совсем новый.

Он подходит к дивану. Хекки послушно движется за ним.

Говард. Тебе понравится. Вот, видишь? Сиди здесь. Обожди минутку. А я тебе кофе сварю. Хорошо?

Он идет на кухню. Хекки остается стоять.

Хекки. Это все из-за Браунстина. Если бы не Браунстин, я не влез бы в это дело.

Говард (*из кухни.*) А? Кто?

Хекки. Браунстин. Хёршел Браунстин.

Говард. Кто такой Хёршел Браунстин?

Хекки садится в кресло.

— С ним нельзя договориться. Вот в чем беда. Он не слушает голоса рассудка.

Говард отрывается от кофе и внимательно смотрит на Хекки.

Говард. Это твое настоящее имя? Хёршел Браунстин?

Хекки неожиданно поворачивается к окну и кричит в полный голос:

— Браунстин! Оставь меня в покое, слышишь. Оставь меня в покое, а не то я убью тебя!

Говард поспешно входит в комнату.

Хекки резко встает и поворачивается к нему.

Хекки. Что ты знаешь? Кто ты такой, черт возьми? Выскочка.

Говард пытается успокоить его.

— А может... может, тебе лучше сесть?

Хекки. А может, тебе лучше заткнуться? Ты думаешь, ты не такой, как все? У тебя нет протекции? Тогда делай, что тебе скажут, а не то...

Говард. Сейчас я тебе кофе дам.

Хекки обводит взглядом квартиру Говарда.

Хекки. У тебя очень хорошая квартира. Очень хорошая.

Говард. Спасибо.

Хекки. Столько хороших вещей. Книжные полки... стереоаппаратура. Хорошая мебель. Я думаю, тебе нравится твоя квартира? Ты ведь много работал. Ты заслужил ее. Ты ведь хочешь сохранить эту квартиру, правда?

Говард. Знаешь, что надо сделать? Надо позвонить твоей жене, потому что надо... надо хотя бы сказать ей, где ты ночуешь.

Хекки делает шаг к Говарду и резко спрашивает.

— Где ты был на прошлой неделе?

Говард (*растерянно*). Нигде.

Хекки. Нигде — значит где-то. От чистого сердца, пожалуйста, иначе, если не от чистого сердца, то это не имеет никакой цены.

Говард пятится, Хекки решительно наступает на него.

Говард. Ну, здесь... там. Ну знаешь, ходил... туда-сюда. Что ты... что ты хочешь от меня услышать?

Хекки продолжает задавать вопросы — один за другим, даже не давая Говарду возможности ответить:

— Где ты был в прошлом году? В позапрошлом? С кем ты видишься? В чем ты участвовал? Что ты подписывал?

Говарду удается вставить:

— Ничего.

Хекки (*не слушая*). Эта девица, с которой ты встречаешься... та, с телевидения. Как ее зовут?

Говард. Флоренс.

Хекки. Она смуту сеет. Я слышал ее разговорчики. Она подрывной элемент... она красная. Тебе она нравится?

Говард (*явно не желая спорить*) Да, нравится,

Хекки. Как ее зовут?

Говард. Я тебе уже сказал.

Хекки. Полное имя!

Говард. Флоренс Бэретт.

Хекки. Ты знаешь, что твоя Флоренс красная?

Говард. Прекрати, Хекки? Мне не нравятся [illegible]

Он резко поворачивается и уходит в спальню.

Ночь. Говард спит у себя в спальне. Из-под двери [illegible] полоска света.

В гостиной перед письменным столом сидит Хекки. Он роется в бумагах Говарда. Наконец он находит маленькую зеленую записную книжку.

Вечеринка у Сассмэна. Квартира полна гостей. Все смеются, пьют, разговаривают. Бармен смешивает коктейли. Одна пара танцует. Сам Сассмэн стоит у рояля.

В толпе гостей — Говард. В руке у него бокал. Он смотрит на какую-то блондинку, низко склонившуюся над протянутой ей одним из гостей зажигалкой. Перехватив взгляд Говарда, она лукаво ему улыбается. Говард неуверенно улыбается в ответ.

Официант с подносом пробирается сквозь толпу.

Говард, окруженный гостями, вовлечен в беседу.

Говард. Вообще-то, я думаю, можно сказать, что современная американская литература началась с Гекльберри Финна.

Молодой человек, внимательно его слушающий, хмурится.

— Но как же насчет Мелвилла? Особенно сегодня... его ощущение зла...

Говард поспешно соглашается.

— О да, как же... как же можно забывать про Мелвилла?

Сассмэн разговаривает с гостями.

Женщина (*Сассмэну*). Вы, должно быть, так рады — вам дали час на передачу вместо получаса.

Сассмэн. Я ждал этого. Индекс популярности программ... В конце концов, наверху ведь не дураки сидят.

Мужчина. Вы думаете, вы сможете сохранить такое же качество в часовой программе?

Сассмэн. Да, это проблема, спору нет Это то же самое, что из рассказа делать роман. Но, занимаясь этим делом, я понял одно: если есть талант, есть и качество.

В комнату входит Хэмптон с невысоким мужчиной, у которого недовольное подозрительное лицо. Хэмптон оглядывает толпу и замечает Говарда и Сассмэна, которые сидят на диване.

Хэмптон (*обрадованно*). А-а! Фил... Говард...

Говард и Сассмэн встают.

Хэмптон. Познакомьтесь. (*Указывает на своего спутника.*) Хуберт Джексон. Знаете, торговая фирма «Джексон супермаркетс»... в центре.

Джексон. Поздравляю, господа.

Сассмэн (*со счастливой улыбкой*). Спасибо.

Хэмптон. Хуберт — большой поклонник вашей передачи.

Джексон. Никогда не пропускаю.

Сассмэн. Еще раз спасибо.

Хэмптон. Но он немного обеспокоен некоторыми актерами, которых вы используете.

Сассмэн. Мы выбираем лучших, мистер Джексон.

Джексон (*многозначительно*). Ну, а мне кажется, что некоторые из них весьма «розовые», мистер Сассмэн.

Говард, в растерянности слушавший этот разговор, решает рассеять недоразумение.

Говард (*искренне*). Это всего лишь грим.

Хэмптон укоризненно хмурится и вмешивается в разговор.

— Я сказал Хуберту, что мы обеспокоены так же, как и он. И что мы принимаем все меры предосторожности.

Сассмэн. При малейшем намеке...

Он делает выразительный жест рукой.

Джексон. А я знаю своих клиентов. Если они подумают, что компания финансирует красных... Они просто не будут у нас ничего покупать.

Говард снова ничего не понимает.

— А как же они узнают?

Джексон. А я сам им скажу. Напишу на каждом товаре.

Хемптон (*Сассмэну*). Да, и я подумал, что, может быть, вы пошлете Хуберту список актеров, которых вы собираетесь использовать? Пусть просмотрит, скажет, что он об этом думает.

Сассмэн (*с той же счастливой улыбкой*). Безусловно.

Хемптон (*Джексону*). Не беспокойтесь.

Они уходят. Хэмптон поворачивается к Говарду и Сассмэну и вполголоса бросает:

— Спасибо, ребята.

Когда они отходят подальше, Говард спрашивает у Сассмэна:

— А сколько у него магазинов?

Тот пожимает плечами.

— Три... может быть, четыре.

Говард поражен.

— У него... у него три магазина — и он всему телевидению указывает, каких брать актеров?!

Сассмэн (*философски*). А кому нужны неприятности?

Банк. У окошка кассира — Говард.

Кассир. Заходите еще, мистер Принс.

Говард довольно улыбается, отходит от окошка, убирая чек в карман.

В очереди к кассиру стоит высокий темноволосый молодой человек в светлом плаще. Он рассматривает свою чековую книжку. Когда Говард направляется к выходу из банка, человек в светлом плаще убирает книжку в карман и движется за ним.

Говард выходит из банка, идет, не оборачиваясь, по улице, заворачивает за угол. Человек в плаще идет за ним.

Ресторан. За столиком сидят Говард, Альфред, Дилэйни и Фелпс.

Говард протягивает Дилэйни чек.

Говард. Вот твой чек, Херб.

Дилэйни. Спасибо.

Говард (*протягивая чек Фелпсу*). Держи, Билл. (*Поворачивается к Альфреду.*) А твоего еще нет, Альфред.

Альфред. Как это?

Говард. Потому что ты опоздал со сценарием, помнишь? Будь внимательней. (*Достает пакет и протягивает его Фелпсу.*) Да, кстати, вот твой сценарий. Э-э-э, боюсь, его придется переписать.

Фелпс берет пакет.

— Что там Сассмэну не понравилось?

Говард немного смущен.

— Ну, я ему не показывал.

Альфред. То есть как — не показывал?

Говард. Сценарий недоработан.

Писатели ошеломленно смотрят друг на друга.

Говард. Ну перестань, Алли, я... знаешь, я же не могу что угодно им приносить. Знаешь, на этом сценарии будет мое имя. У меня ведь репутация.

Альфред. Говард...

Фелпс (*с напускной серьезностью*). Я постараюсь довести его до твоего уровня, Говард.

Говард. Знаете, ребята, может быть, вам тяжеловато писать для часовой передачи? Потому что я вот стал замечать, материал в последнее время мелковат. Понимаете, что я

имею в виду? Главное — это суть. Я вот читал пьесы... как его?.. А! Юджина О'Нила... И мне хотелось бы, если возможно, что-нибудь в этом роде.

Альфред (*ехидно*). Но посмешнее.

Говард не поддается на провокацию.

— Вот именно, но понимаете, что-нибудь не пустое. Я... да, кстати, я, кажется... я, кажется, договорился о новой серии передач.

Альфред. Говард, но у нас и так работы по горло.

Говард. Так надо взять еще пару писателей. Мне нужен пробный сценарий.

Дилэйни (*пряча улыбку*). Как насчет Юджина О'Нила?

Говард (*укоризненно*). Он умер, Херб.

Фелпс. А какой сюжет?

Говард. Это... это про женщину-репортера. По-моему, прекрасная идея. Знаете, у меня уже есть превосходная актриса на главную роль. Она — и сценарий Говарда Принса.

Фелпс. Мы ищем кого-нибудь.

Говард (*строго*). Ладно, но кого-нибудь хорошего, Билл. Хорошего. Потому что, знаете, если писатель в черном списке, этого еще мало.

Альфред задыхается от негодования. Он хочет что-то сказать, но тут подходит официант с подносом.

Официант. Так... яичница... сиг... бифштекс с яйцом... Кушайте на здоровье.

Официант уходит.

Альфред ошеломленно говорит Дилэйни и Фелпсу, показывая пальцем на Говарда.

— Я убью. Я убью его.

Он перегибается через стол, чтобы схватить Говарда, но вмешиваются Дилэйни и Фелпс.

Альфред (*Говарду*). Ах ты, негодяй!

Фелпс. Ну, успокойся, пожалуйста.

Официант, отойдя от них, идет к кухне и проходит мимо столика, за которым сидит человек в сером плаще, следящий за Говардом.

Книжный магазин. Через витрину внутрь заглядывает Говард. Он заходит в магазин и уверенно движется через торговый зал к полкам. У полок стоит Флоренс. Говард останавливается возле нее.

Говард. Слушай, это же смешно. Потому что я звоню тебе вот уже три недели, а... а ты не отвечаешь, а я... я... Ну в чем дело? Мы немножко поспорили.

Флоренс. Мы думаем по-разному, Говард. Мы верим в разные вещи.

Говард. Господи, ты что думаешь, мне нравится черный список? Я ненавижу черный список. Но... но ты... я же послал деньги на твое издание?

Флоренс. Посылать деньги легко.

Говард. Ну, знаешь... что легко для тебя, не всегда легко для всех остальных. Ты знаешь, вот ты... ты видишь заваруху — и сразу летишь, хватаешь пистолет... или брошюру... или что-нибудь...

Флоренс отходит от полок к прилавку. Говард заходит с другой стороны прилавка. В глубине магазина стоит все тот же человек в светлом плаще, делает вид, что роется в книгах. Ни Говард, ни Флоренс его не замечают.

Говард. Ты знаешь... я... я ведь хочу лишь, чтобы меня не прибили, вот и все. Так что... неужели это так важно? Неужели нам из-за этого ссориться?

Флоренс. Может быть, и да.

Говард. Так, по-твоему... ты... ты.. хочешь, чтобы мы так и оставались — не вместе?

Флоренс. Говард, ты думаешь, что я хочу тебя всего лишить? Ты думаешь, что я нетерпима и чересчур требовательна? Может быть, так оно и есть. Но вот такая уж я.

Говард. Ну, тогда мне нужно еще время. Потому что я никогда никого вроде тебя не встречал. Знаешь что? Я... я... я... хотел купить нам билеты на концерт Поля Робсона. Знаешь, но... э-э-э... так получилось, что в тот же вечер будет баскетбольный матч, так что... Пойдем на баскетбол, а?

Флоренс хитро прищуривается.

— Отдай мне билеты на концерт.

Говард. Ладно, знаешь, что... ты... я не пойду на баскетбол, ты не пойдешь на концерт, и пойдем куда-нибудь поужинаем. (*С надеждой.*) Хорошо?

Флоренс молчит.

Говард. Флоренс, я скучаю без тебя.

Флоренс. Я тоже скучаю.

Говард несмело улыбается.

— Так давай свидание назначим, а?

Человек в сером плаще внимательно наблюдает за ними.

В кабинете Сассмэна. — Сассмэн и Говард. Говард ошеломленно переспрашивает:

— Повестка? М-мне?!

Сассмэн. Явиться на заседание Комиссии палаты представителей по расследованию антиамериканской деятельности.

Говард. Как... что ты хочешь сказать? Когда? Откуда... откуда ты знаешь?

Сассмэн. Наверху уже знают. Еще официально не объявлено, но объявят вот-вот — в любую минуту.

Говард. Но я же не коммунист.

Сассмэн, усмехаясь, пожимает плечами.

— Пойди, скажи им.

Говард. Я тебе говорю, этого что — мало?

Сассмэн. Говард, тебе придется туда пойти. Мне это не нравится, как и тебе, но если ты не пойдешь, ты останешься без работы.

Говард молчит. Сассмэн отходит к окну, картинно всплескивая руками.

Сассмэн. Почему бы им всем не убраться и не оставить нас в покое? Кому все это надо?

Говард. Знаешь, Фил... Я не верил Флоренс, когда она мне там всякое про тебя рассказывала.

Сассмэн (*усмехаясь*). Сумасшедшая баба!

Говард. Знаешь, потому что я ведь знаю, тебе нелегко было выгнать Хекки.

Сассмэн. У меня неделю потом мигрень была.

Говард. Фил, нужно, чтобы хоть один человек сказал им нет. Только один.

Сассмэн. Гови, что я могу сделать?

Говард. Ты можешь стать этим человеком.

Сассмэн усмехается и недоверчиво качает головой.

Говард (*настойчиво*). Нет, я серьезно. Если хоть один человек скажет — нет, знаешь, особенно такой человек, как ты... тебя... тебя уважают. У тебя есть имя. Скажи им — нет. Кто они такие, черт бы их побрал?

Сассмэн нерешительно смотрит на Говарда, на телефон, снова на Говарда. Тот садится в кресло, знаком показав Сассмэну, что надо звонить.

Сассмэн решается. Его лицо суровеет, он снимает телефонную трубку.

Сассмэн. Соедините меня с Хэмптоном. Алло, Том? Это Фил (*Он говорит быстро, не давая Хемптону вставить ни слова.*) Говарду Принсу незачем идти на эту комиссию. Совершенно верно. Это наше телевидение. Кто они такие, черт бы их побрал, чтобы говорить нам, что нам делать? Приказывают только. (*Он останавливается, чтобы перевести дыхание, и, очевидно, Хэмптон пытается что-то сказать, потому что Сассмэн перебивает.*) Нет-нет, ты послушай меня. Ему незачем туда идти. Что мы — овцы, что ли? Мы должны решиться, Том. Мы скажем им, чтобы они оставили его в покое. (*Говард одобрительно кивает.*) Чтобы они прекратили угрожать. Чтобы они катились подальше, а то мы им покажем! Мы будем сражаться, Том! Мы им покажем, что нас нельзя запугать! Мы им прямо заявим — Говард Принс не пойдет!

Он слушает, что ему говорит Хэмптон, и с тем же выражением лица и таким же решительным тоном время от времени отвечает:

— Совершенно верно!.. Совершенно верно!.. Хорошо!

Он кладет трубку, поворачивается к Говарду и говорит чуть виновато:

— Тебе придется пойти.

Говард испуганно привстает с кресла.

Кабинет адвоката. Адвокат сидит за столом, на диване справа от него сидит Говард, напротив Говарда — агент ФБР, следивший за ним, и Хеннесси.

Адвокат. Говард, тебе нечего беспокоиться. Совершенно нечего. Понимаешь, мы и раньше имели дело с этой комиссией. И они... Ну, они действительно многое понимают. Они понимают наши проблемы, мы понимаем их проблемы.

Говард. Да, а как насчет моих проблем?

Адвокат. Ну, ты же им поможешь, это все, что им нужно.

Говард вздыхает.

Адвокат берет со стола лист бумаги.

Адвокат. Итак, это твой друг... Альфред Миллер?

Говард. Мы вместе учились в школе.

Адвокат. И ты не знал, что он коммунист?

Адвокат не спрашивает. Он скорее подсказывает ответы.

Говард. Ему было только двенадцать лет.

Адвокат. И сейчас ты об этом тоже не знаешь?

Говард. Слушайте, мы с ним никогда не говорим о политике.

Адвокат (*с удовлетворением*). Хорошо. Так, а эти двое — Дилэйни и Фелпс?

Говард. Это друзья Альфреда.

Адвокат. Прекрасно. А эта девица? Флоренс Бэретт?

Говард. Это всего лишь секс.

Хеннесси вмешивается в разговор.

— И поэтому вы дали ей деньги на прокоммунистическое издание?

Говард. Ну, знаете, мы с ней встречались и... и она захотела издавать журнал, ну так откуда мне было знать, что это будет за журнал?

Хеннесси. В это трудно поверить, мистер Принс.

Адвокат встает.

— Мистер Хеннесси. Вы и ваши люди прекрасно поработали. Телевидение высоко ценит вашу помощь, но... э-э-э мистер Принс окажет необходимое содействие, и, я думаю, официальной стороной дела я смогу заняться сам. Большое спасибо, что пришли.

Хеннесси и агент ФБР встают и направляются к выходу из комнаты. В дверях Хеннесси оборачивается и бросает иронично:

— Желаю удачи, мистер Принс.

Адвокат закрывает за ними, садится на диван рядом с Говардом.

Адвокат. Говард, не обращай на него внимания. Это его работа.

Говард. Все-таки я не понимаю, почему мы не можем это уладить. Ну, понимаешь? Ну, подкупить кого-нибудь... потому что... потому что... ну сколько это будет стоить? Понимаешь? Они ведь обычные конгрессмены.

Адвокат. Это не нужно. Понимаешь, они согласились провести закрытое заседание — ни репортеров, ни шума. Кстати, тебе не придется даже ехать в Вашингтон. Они пришлют сюда подкомиссию. Итак, вот что мы сделаем. Мы напишем для тебя резкое антикоммунистическое заявление как дополнение к твоим показаниям. И все твои неприятности сразу закончатся. Поверь мне, Говард, Говард, им нужен лишь дружески настроенный свидетель.

Говард. Ладно... Буду я этим дружески настроенным свидетелем.

Больница. Говард с каким-то растением в горшочке идет по коридору, заходит в палату.

В кровати лежит Альфред, у окна сидит Фелпс, рядом с ним стоит Дилэйни.

Дилэйни. Привет, Говард.

Фелпс. Привет, Говард.

Альфред садится в кровать.

— Привет. Очень мило с твоей стороны.

Говард пожимает ему руку и ставит горшок на столик у кровати.

Говард. Тебе нужна сейчас здоровая диета. Господи, когда... когда они будут тебе операцию делать? Пора избавляться от этой язвы.

Альфред (*шутливо*). А как же я буду узнавать, что я разозлился?

Говард. Что-то все такие напряженные последнее время. А ты учти, бьют — беги.

Альфред. Как твоя повестка?

Говард садится в кресло.

Говард. Ничего, не волнуйся.

Альфред. Тебе заявление написали?

Говард. Да. Я бы дал тебе его прочесть, но у тебя снова кровотечение начнется. Нет, ты действительно не волнуйся об этом. Ты... Знаешь, ты лучше о себе подумай. И о том, кто будет сценарии писать, пока ты здесь.

Дилэйни. У нас есть один очень хороший писатель. Тебе не придется стыдиться.

Говард. Да? Он в черном списке?

Дилэйни. Ну, еще бы! Его туда его собственный шурин записал.

В этот момент в палату входит медицинская сестра.

Сестра. Часы посещений окончены.

Она подходит к постели Альфреда и ставит на столик стакан молока.

Говард. Сестра, это... Я доктор Принс, у нас консультация. Понимаете? Это мои ассистенты.

Сестра усмехается, кивает и выходит.

Альфред. Говард, как ты думаешь, зачем им нужны твои показания?

Говард (*удивленно*). Я же... Я же козырь в их колоде. Я большой писатель, Говард Принс.

Альфред. Как ты думаешь, зачем им нужно, чтобы ты называл имена? Они ведь про нас уже знают. Зачем же им нужно, чтобы ты называл наши имена?

Говард. Ну, им так хочется. Ну и что?

Альфред совершенно серьезен. Он хочет объяснить Говарду, что происходит.

— Говард, им не нужны имена. Им нужно, чтобы люди называли имена. Они хотят показать, что они могут заставить людей делать все.

Говард поворачивается к Дилэйни и Фелпсу.

— Ребята, если я не буду им помогать, вы не будете работать. Вы этого хотите?

Фелпс (*Альфреду*). Может быть, мы чересчур много на него взваливаем? Зачем ему лезть на рожон?

Альфред. Но я хочу, чтобы он понял, что он делает.

Говард. Я помогаю.

Альфред. Ты им помогаешь.

Говард. Нет, я использую их. Я... я умнее, чем они.

Альфред. Говард, время для всякого дерьма позади.

Говард. Ну что из того, что мы друзья? Я скажу им, что ты мой друг по школе, у них... у них ведь уже есть твое имя. Ты же сам сказал.

Фелпс. Он прав. Они нам уже ничего не могут сделать. Почему бы ему и не помочь им? Он скажет, что комиссия — это прекрасно, и они оставят его в покое.

Говард. Да, и каждый получит, что хочет. Ведь так, правда? Не волнуйтесь. Это... понимаете, им нужна реклама.

Альфред в отчаянии от того, что Говард его не понимает.

Альфред. Им нужен Говард Принс. Как пример, чтобы запугать людей. Заставить их замолчать.

Дилэйни. По-моему, ему следует сослаться на Пятую.

Фелпс. Он попадет в черный список, если сошлется на Пятую.

Говард. Что такое Пятая?

Фелпс. Пятая поправка к конституции. Ты имеешь право не давать показания против себя самого.

Говард. Зачем мне на что-либо ссылаться? Обо всем ведь уже договорились.

Дилэйни. Они могут задать тебе вопросы, на которые тебе не захочется отвечать. Но если ты уже ответил хоть на один, например, знаешь ли ты Альфреда, у тебя этого права уже нет. И если ты в этом случае не отвечаешь, они могут привлечь тебя за неуважение.

Говард. Да, но я буду отвечать.

Альфред взрывается:

— Дерьмо!

Фелпс. А может быть, пусть отвечает? Что он, черт возьми, может им сказать?

Дилэйни. Я не верю ни комиссии, ни телевидению. Сошлись на пятую поправку.

Говард. Я не хочу ссылаться на поправку!

Альфред. Ты не можешь им помогать!

Говард и Альфред кричат, почти не слушая друг друга. На шум вбегает рассерженная медсестра. Завидев ее, Говард тут же встает, подходит к Альфреду и протягивает ему стакан с молоком.

Говард (*Альфреду, совершенно спокойным тоном*). Слушайте... Не усугубляйте свое состояние. Вот, вам следует выпить молока. Возьмите.

Сестра выходит.

Альфред вздыхает и продолжает тоже спокойным тоном:

— Говард, ты оказал нам всем большую услугу. Ты это и без меня знаешь.

Говард. К чему это говорить?

Альфред. Ты спас наши задницы. И не

думай, что я этого не понимаю. Ты поступил как настоящий друг.

Говард. Вот именно. А теперь, если я помогу им, я спасу ваши задницы еще раз.

Альфред. Но ты же не можешь стать на их сторону.

Говард снова взрывается:

— И... хорошо, прекрасно! Так что мне делать? Послать их подальше, да? И тогда — у вас нет работы, ни у кого нет работы.

Альфред. Ну, это уже не твоя забота.

Говард. Да? А как насчет меня? Мне... мне-то что делать? Опять за кассу становиться? Ты вот лежишь здесь, ты... ты не можешь подписывать сценарии своим именем, у тебя кровотечение — и ты говоришь мне, что мне делать?

Фелпс. Ал, можем ли мы просить его сделать то, во что он не верит?

Дилэйни (*Говарду*). Подумай о себе, сошлись на поправку.

Альфред (*опять разгорячившись*). Знаешь, ты всегда ищешь удобную середину. Так вот учти, на этот раз никакой середины нет. И ты не сможешь уже переложить это дело на нас. Что бы ты ни делал, ты делаешь для себя.

Квартира Говарда. Раздается стук в дверь и грубый голос, в котором с трудом узнается голос Хекки, кричит:

— Именем закона, откройте дверь! Ребята, держать пистолеты наготове!

Говард открывает дверь, и Хекки, играя под героя детективных фильмов, врывается в квартиру.

Хекки. Никому не шевелиться. Это облава. Все — все выходите. (*Распахивает дверь в спальню.*) У тебя что — девица в спальне? Нет? Почему нет? (*Вдруг совершенно другим, неестественно жалобным голосом.*) У вас есть что-нибудь для меня? Мы знакомы?

Говард. Знаешь, ты напугал меня.

Хекки (*нормальным голосом*). Я шел мимо, вдруг все померкло у меня в глазах. Я не мешаю тебе?

Говард. Смеешься?

Хекки. Если серьезно, я зашел извиниться за тот ужасный вечер. Я был не в себе.

Говард. Ты имел полное право.

Хекки. Два права не оправдывают одного неправого поступка. Я доставил тебе немало хлопот тогда и хочу извиниться.

Говард. Ерунда... Давай выпьем.

Хекки негодующе выпрямляется и произносит неестественно возмущенным тоном:

— Пока солнце не поднялось до нок-реи? Никогда. (*Улыбается.*) Разве что чуть-чуть виски.

Он показывает пальцами, сколько именно. Его «чуть-чуть» занимает почти весь стакан.

Говард. Как твои дела?

Хекки. Неплохо. Выступаю по клубам... За городом, но не плохо. В Скрэнтоне, Аллентауне, Алтупе. Ты не знал, наверное, но меня очень любят в Пенсильвании. Жена нашла работу, дети сыты... все здоровы.

Говард приготовил напитки, протягивает один бокал Хекки.

Хекки (*поднимая тост*). За принца Принса!

Он залпом осушает свой бокал, его передергивает.

Хекки. Знаешь, я так и не научился пить маленькими глотками. Когда я был совсем маленьким, каждый вечер перед ужином отец наливал себе здоровенный стакан виски, бормотал молитву (*бормочет, подражая отцу*) и — хлоп! Я думал, так и надо пить (*Он улыбается.*) Как твои дела?

Говард. Хорошо.

Хекки. Я слышал, просто великолепно.

Говард неуверенно кивает.

Хекки. Это хорошо, когда хорошим людям хорошо. Не часто так бывает. (*Озабоченно.*) Ты уверен, что я не мешаю?

Говард. Конечно, нет.

Хекки (*успокоенно*). Ты знал Джони Паркера, актера?

Говард секунду размышляет, потом отрицательно качает головой:

— Нет.

Хекки. В черном списке... ни секунды покоя, жена, трое детей... можешь представить. Некоторое время он работал таксистом, потом бросил. Он сам откуда-то с Запада — из Оклахомы, Техаса, что-то в этом роде. У него

была маленькая ферма — ему отец оставил. Жалкое зрелище. Он мне показывал фотографии. В таком месте свихнуться можно. Но он сможет там выращивать фрукты, овощи, так что он поехал туда. Мы ему устроили проводы. Все плакали.

Говард. Давай, я тебе еще налью.

Хекки живо встает.

— Нет, нет, нет, нет. Правда, нет. Я зашел, извинился. Пора идти.

Он направляется к двери.

Говард. Господи, знаешь, что нам надо сделать? Как-нибудь поужинать вместе.

Хекки. Я с удовольствием.

Говард. Да? Так, как... как насчет сегодня?

Хекки (*рассеянно улыбаясь*). Сегодня? Нет, нет. Я занят.

Говард. Ну хорошо, тогда ты... ты... Я позвоню тебе.

Хекки мгновенно преображается в очередного киноперсонажа. У него суровеет лицо, он говорит строгим голосом:

— Не звоните нам, мы сами вам позвоним. (*Смеется.*) Если бы мне давали доллар каждый раз, когда я говорю эту фразу. Тогда я только начинал... Конечно, ты сам понимаешь, потом все уже было по-другому.

Говард. Я действительно тебе позвоню.

Хекки (*ласково*). Я знаю, что позвонишь. Я просто шутил. Так ничего, что я зашел без звонка?

Говард. Да перестань... Смеешься, что ли?

Хекки. Ну просто некоторым это не нравится. (*Улыбается.*) Ты хороший человек.

Говард смущен:

— Знаешь, что я сделаю? Я тебе завтра позвоню.

Хекки (*не слушая*). Береги себя. В воде полно акул.

С этими словами он выходит.

Номер в гостинице. Входит Хекки в сопровождении коридорного. Тот проходит по номеру, включает всюду свет, даже в ванной, потом возвращается в холл и отдает Хекки ключи. Хекки, улыбаясь, протягивает ему сложенную купюру.

Коридорный. Спасибо, сэр.

Хекки закрывает за ним дверь, проходит в спальню, пробует, мягкие ли матрасы на постели. В этот момент раздается стук в дверь. Хекки открывает дверь номера — это официант, принесший бутылку шампанского в ведерке со льдом и два бокала. Увидев Хекки, он улыбается.

Хекки показывает ему, в какую комнату отнести шампанское, вынимает из кармана деньги и, заговорщически улыбаясь, протягивает их официанту. Взяв с благодарной улыбкой деньги, тот выходит из номера.

Хекки наливает себе бокал шампанского и выпивает его залпом. Секунду он стоит, прислушиваясь к ощущениям, потом одобрительно смотрит на бокал, вынимает бутылку из ведерка и, прижимая ее к себе, как ребенка, медленно идет в спальню. В спальне он останавливается перед зеркалом, поднимает бутылку, приветствуя свое отражение, что-то бормочет и пьет из горлышка. Потом так же медленно он отходит от зеркала. Слышен звук открываемого окна — и в друг в комнату врывается уличный шум, в зеркале отражается вздуваемая ветром занавеска. На подоконнике стоит бутылка шампанского.

День. За углом дома стоит Говард. Он смотрит на церковь через дорогу. Из церкви выходит вдова Хекки в черном. Она рыдает, двое сыновей поддерживают ее, помогая ей идти. За ними — небольшая группа друзей, среди которых Флоренс.

В то время как они идут от церкви к черным автомашинам, стоящий неподалеку агент ФБР, тот самый, что следил за Говардом, их фотографирует. Замечает Говарда на другой стороне улицы, дважды фотографирует и его.

Говард его не замечает. Все его внимание поглощено маленькой похоронной процессией. Постояв немного, Говард поворачивается и уходит.

Квартира Флоренс. Флоренс в пижаме лежит на кровати, листает журналы. Раздается звонок. Она встает, надевает халат и открывает дверь. Входит Говард, Флоренс его обнимает.

Флоренс. Где ты был? Я так волновалась. Я звонила тебе, никто не отвечал.

Говард. Да знаешь, я так — бродил.

Флоренс (*немного встревоженно*). С тобой все в порядке?

Говард садится на диван.

Говард (*вздыхая*). Знаешь... я... я много думал...

Флоренс. Я оставила тебе обед. Он еще теплый. (*Она идет на кухню, включает там свет.*) Выпить хочешь?

Говард. Да... но только выпить.

Флоренс молча смотрит на него несколько секунд, потом выключает на кухне свет и идет к столику с напитками.

Говард. Я видел тебя сегодня на похоронах.

Флоренс живо оборачивается.

— Да? Я тебя не видела.

Говард. Ну, я бы не смог это вынести.

Флоренс. Я тоже не смогла.

Она подходит к Говарду, дает ему бокал, сама садится на ковер у ног Говарда.

Флоренс. Тебе повезло, что ты писатель... а не актер. По крайней мере писатель, если он даже в черном списке, все равно может писать... А актер... что ему делать, если он даже свое лицо показывать не может?

Говард (*глядя в пол*). Флоренс... что бы ты сказала, если бы я не был писателем?

Флоренс кладет ему руку на колено.

— Говард, я знаю тебя. Чем бы тебе ни пришлось зарабатывать на жизнь, ты найдешь время, чтобы писать.

Говард (*по-прежнему не поднимая головы*). Ну... ну, предположим, я скажу тебе, что я вообще не писатель?

Флоренс. Я знаю, что ты писатель. Я люблю тебя.

Говард поднимает глаза.

— Так вот. Я не писатель.

Флоренс. Не будь пораженцем.

Говард тихим, спокойным голосом продолжает:

— Другие ребята писали эти сценарии. Не я. Я подписывал. Они были... они были в черном списке. А я им помогал. Это... это мое имя — и их сценарии.

Флоренс потрясена. Еще не веря Говарду, она говорит:

— Это очень странное заявление.

Говард продолжает:

— Я не писатель, Флоренс. Я подставное лицо. Я подставное лицо писателей, которые в черном списке.

Флоренс. Ты не писатель?!

Говард качает головой.

— Нет Я... я... я не смог бы и список необходимых покупок составить.

Флоренс. Ты не писал эти сценарии?!

Говард. Ничего. Ни единого. Я... я... практически неграмотен.

Флоренс готова разрыдаться.

— Ты никогда ничего не писал?

Говард не ожидал такой реакции.

— Слушай... Господи... Что ты так шокирована? Я же не в убийстве признаюсь. Посмотри на себя — ты.. посмотри на себя, ты вся белая. Дай я налью тебе выпить

Флоренс. Не хочу

Говард встает и идет все-таки к столику с бутылками.

— Тогда, знаешь, надо наклониться и зажать голову коленями.

Флоренс встает с пола.

— Ты говорил мне, что ты...

Говард. А почему нет? Что, по-твоему, мне надо было делать? Господи, пойми — я же был как шпион.

Флоренс (*воинственно*). А тебе хотелось?

Говард. Хотелось ли мне? Конечно. По-твоему, мне нравилось тебе лгать? Слушай, Флоренс, перестань. Ты же знаешь, ложь не в моем характере.

Флоренс. Не могу поверить, что это не сон.

Говард. Слушай, мне же завтра показания давать. Ты лучше об этом подумай.

Флоренс. Ты сейчас для меня совершенно чужой человек.

Говард (*раздраженно*). Значит, с самого начала у нас все было не так, как надо.

Флоренс. Не так?

Говард. Я же поклялся, что никому не скажу. Господи боже, мы же на одной стороне!

Флоренс. Ты не мог мне довериться?

Говард. Мне нельзя было.

Флоренс. Или ты думал, что я потеряю к тебе интерес?

Говард. Да я... да я тебя никогда и не интересовал. Ты любила писателя.

Флоренс необыкновенно возбуждена. В волнении она мечется по квартире.

Флоренс. Ты меня не интересовал! Да я ведь даже не знаю тебя!

Она бросается в ванную, судорожно высыпает в ладонь несколько таблеток и глотает.

Говард. Знаешь, не надо было мне ничего говорить. Вот теперь ты истерику закатила.

Флоренс. Никто истерик не закатывает. Когда ты собирался об этом сказать? Когда нам будет по девяносто лет?

Говард. Я сегодня сказал.

Флоренс. Потому что у тебя неприятности.

Говард. Да, у меня неприятности. И немалые. Да что я на Гитлера что ли шпионил? Я помогал писателям в черном списке. Об этом-то хоть чуть-чуть подумай.

Флоренс. Ты солгал мне. Кто ты на самом деле? Аптекарь?

Говард. Ты хочешь знать, кем я был. Я за кассой стоял.

Флоренс (*потрясенно*). Так ты кассир?!

Говард. Боже, вот... вот именно это я и имел в виду. Понимаешь? Если ты писатель или актер — да, а вот затащи тебя в постель к кассиру...

Флоренс. Это не справедливо.

Говард. Ты... ты бы на меня второй раз и не взглянула.

Флоренс (*с глубоким убеждением*). Не важно, чем человек занимается, важно, кто он.

Говард. А... а... а ты... а ты даже не знаешь ведь, кто я.

Флоренс. А ты дал мне такую возможность?

Говард. Я тебе сейчас даю.

Флоренс. Хорошо.

Она внезапно успокаивается и решительно садится на постель.

Флоренс. Кто ты?

Этого Говард не ожидал.

Говард. Чего?

Флоренс. Я по-прежнему не знаю, кто ты. Я знаю только... Я только знаю, кем ты не являешься. Кто такой Говард Принс?

Говард тяжело вздыхает и садится рядом с ней.

— Слушай, Флоренс... Должен тебе сказать, что тебя очень нелегко любить. Знаешь, почему? Потому что ты... ты все время ищешь... какого-то рыцаря на коне. А это совсем не Говард Принс. Знаешь, кто такой Говард Принс? Я скажу тебе. Говард Принс — это человек себе на уме.

Флоренс с трудом сдерживает улыбку.

— Что это значит?

Говард. Ну, я думаю, ты узнаешь, когда я вернусь с той комиссии завтра.

Флоренс резко к нему поворачивается.

— Что я узнаю? Ты же говорил, что все улажено.

Говард. Э-э-э... Я вот, думал об этом, и, знаешь, все говорят мне, что делать, но... знаешь, я не понимаю, почему я должен это делать.

Флоренс (*встревоженно*). Что ты собираешься делать?

Говард (*уклончиво*). Ну, я... я что-нибудь придумаю.

Форенс. Ты скажешь им, что ты не писатель?

Говард. Я скажу им именно то, что я хочу им сказать.

Флоренс. Говард... эта комиссия опасна... Они жаждут крови. Ты не сможешь там дурака валять.

Говард. Поверь мне, все эти люди — Алли и Сассмэн, и вообще, все... они... они... они ошибаются, потому что, послушай, я смогу справиться с этой комиссией и справиться по-своему.

Флоренс. Как?

Говард. Ну какая разница? Слушай, я не... я не вернусь обратно за кассу. Поверь. И я не сделаю ничего такого, чего тебе бы пришлось стыдиться. Я... Верь мне. Ты... ты можешь мне поверить?

Флоренс улыбается. Они целуются.

Зал, в котором проходит заседание комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. За столом сидят Говард и его адвокат. Напротив них — за большим, длинным столом — четыре человека: председатель, юрист и два члена комиссии. Между двумя столами, сбоку, сидит секретарь, ведущий стенограмму.

Адвокат. ... и мы хотели бы поблагодарить настоящую комиссию за то, что она дала возможность мистеру Принсу прийти сюда и выразить свое одобрение той большой работе, которую вы делаете для нашей страны. Подрывная коммунистическая деятельность — в настоящее время, действительно, большая опасность, и мы можем заверить вас, что ее не потерпят на телевидении, которое мистер Принс и я имеем честь представлять. Спасибо.

Члены комиссии. Спасибо.

Председатель. Спасибо, сэр. Э-э-э... наша комиссия существует для того, чтобы помочь Америке оставаться чистой, насколько это в наших силах.

Адвокат. Что ж, я не знаю задачи важнее. И я хотел бы похвалить комиссию за то дело, которое вы делаете.

Председатель. Спасибо.

Адвокат. Спасибо.

Председатель (*юристу*). Адвокат?

Юрист благодарит его кивком и, улыбаясь, обращается к Говарду.

— Всего несколько вопросов, мистер Принс. Мы знаем, что вы занятой человек. Вы знаете человека по имени Альфред Миллер?

Говард делает наивное лицо.

— Кого?

Юрист. Альфреда Миллера.

Говард. А в чем дело?

Юрист ободряюще улыбается.

— Пожалуйста, ответьте комиссии.

Говард. А... я могу узнать, в чем дело?

Председатель. Мистер Принс, вам не следует беспокоиться. Человеку, который приходит сюда и говорит правду, нечего беспокоиться.

Говард поправляет очки.

— Э-э-э... какого Альфреда Миллера?

Юрист (*жестче*). Вы знаете Альфреда Миллера, писателя?

Говард (*задумчиво*). М-м-м... Когда вы говорите «знать»... э-э-э... мы... э-э-э... знаете, я вот думаю, можно ли действительно знать человека? Понимаете, я вырос с человеком по имени Альфред Миллер, но... знаю ли я его? Вы... вы спросили, знаю ли я его? Можно ли знать... человека... знать его в библейском смысле слова? Я прав?

Юрист (*без улыбки, резко*). Мог ли это быть тот самый Альфред Миллер, с которым вы несколько раз встречались в ресторане «Хэммерс Дейери»?

Говард. А кто сказал, что я встречался?

Юрист. Но встречались или нет?

Говард (*быстро*). Нет, я первый спросил.

Юрист. Встречались?

Говард с наигранной растерянностью смотрит на членов комиссии.

— Я не понимаю. Меня что — обвиняют в чем-то?

Юрист. Пожалуйста, ответьте на вопрос.

Говард (*недоуменно*). Но на какой вопрос? Вы задаете вопрос, я... я ответил на него, а потом вы...

Юрист. Вы знаете Альфреда Миллера?

Говард. А это вы уже спрашивали.

Адвокат не выдерживает. Он наклоняется к Говарду и шепчет:

— Что ты делаешь?

Говард (*тоже шепотом*). То есть как что? Я... я справлюсь с ними. Не волнуйся.

Адвокат. Но ты же под присягой. Если ты не будешь отвечать, тебя могут привлечь за неуважение.

Говард. Но я же отвечаю. Я просто не даю ответа. Вот и все.

Адвокат. Не играй словами.

Говард. Но они смогут привлечь меня, только если я не отвечаю. А я отвечаю, но не даю ответа — вот я их и поймал.

Адвокат. Они взбесятся.

Говард. Ну так что? Что они могут сделать? Выгнать меня?

Юристу надоело ждать.

Юрист. Вы знаете Альфреда Миллера?

Говард откашливается:

— Ребята, а вы знаете, что каждую неделю к нам из-за границы приезжают полные автобусы коммунистов? То есть кто-нибудь собирается с этим что-нибудь делать, или...

Председатель. В настоящий момент нас интересует только наличие коммунистического заговора на телевидении.

Говард. Нет, ну... ну как же так? То есть почему мы ничего не делаем в этой связи? То есть, ну почему всех не вооружают? Знаете, по-моему, все должны уметь стрелять из пистолета. По-моему, это большая ошибка, что все, кто учится в военных школах... что туда посылают только тех, кто плохо себя ведет.

Председатель несколько опешил.

— Мистер Принс, настоящая комиссия обеспокоена угрозой коммунизма так же, как и вы.

Юрист. Ну раз вы не помните точно насчет Альфреда Миллера, то, может быть, вы знаете кого-нибудь из этих людей: Уильям Фелпс? Херберт Дилэйни? Флоренс Бэрретт? Хёршел Браунстин, также известный под именем Хекки Браун?

Говард удивленно поднимает голову.

— Он... он умер.

Юрист. Вы знали его? Мистер Принс, вы пришли сюда, чтобы оказать нам содействие? Так ведь?

Председатель решает вмешаться.

— Мистер Принс, извините нас на секундочку. *(Он подзывает юриста.)* Джон.

Юрист подходит к нему.

Председатель (*злым шепотом*). Я думал, мы договорились?

Юрист. Да, с телевидением, но, по-моему, это он сам все затеял. Почему бы не привлечь его за неуважение?

Один из членов комиссии. Но он не дает нам оснований для этого.

Председатель. Нельзя, чтобы это сошло ему с рук. Он даже на поправку не сослался. Нужно обязательно его на чем-нибудь поймать.

Юрист *(подумав секунду)*. Хорошо, я попробую.

Он возвращается на место и перебирает бумаги, лежащие перед ним.

Юрист. Мистер Принс, я задам вам еще один вопрос. Знаете ли вы человека по имени Патрик Каллахэн?

Говард искренне удивлен.

— Кого?

Не сводя с него глаз, юрист зло поясняет:

— Бармена в закусочной «Френдли Тэверн», где вы, по-моему, когда-то работали ночным кассиром.

Говард съеживается в кресле, но продолжает прежнюю игру.

— Я работал?

Советник удовлетворенно кивает.

— Знаете ли вы Дэниеля Ла Гаттуту?

Говард сбит с толку. Он не понимает, куда клонит юрист.

Неуверенно он спрашивает:

— Он ведь фрукты продает?

Юрист. Вы принимали ставки у мистера Каллахэна и мистера Ла Гаттуты? Так ведь?

Говард чувствует, что попался. У него бегают глаза.

Говард. Ну... ну... ну чисто по-дружески.

Юрист (*вкрадчиво*). Напоминаю вам, что букмекерство — это преступление.

Говард ошеломленно кивает. Адвокат в отчаянии наклоняется к нему.

Адвокат (*шепотом*). Говард, это правда? Ты был букмекером?

Говард. Ну... в свободное от работы время.

Адвокат. Господи! (*Громко обращается к председателю.*) Господин председатель, можно я скажу вам пару слов?

Он встает, подходит к председателю и о чем-то с ним шепчется. Потом возвращается к Говарду, грустно сидящему за столом.

Адвокат (*шепотом*). Они хотят договориться.

Говард. Назвать им имена, да?

Адвокат. Говард, они очень благоразумны. Назови им только одно.

Говард. Да? А какое?

Адвокат. На твой выбор. Слушай, они тебя поймали. Ты можешь в тюрьму сесть. Н/

что такое — одно имя? Если тебя это так заботит, назови им Хекки Брауна.

Говард (*в изумлении*). Хекки?

Адвокат. Он все равно мертв. Какая разница? Символ — вот все, что им нужно. Что-то, как пример, твоего сотрудничества — вот и все.

Председатель. Свидетель готов продолжать?

Адвокат поспешно садится на место.

— Да, готов, господин председатель.

Юрист. Мистер Принс, я спрашиваю вас для записи в протоколе. Вы знали Хёршела Браунстина?

Говард молчит.

Адвокат (*отчаянным шепотом*). Говард, ты в тюрьму попадешь.

Юрист. Также известного под именем Хекки Браун?

Говард молчит.

Адвокат. Будь благоразумным.

Юрист. Знали вы его как Брауна или Браунстина?

Говорд молчит.

Председатель. Любое имя подойдет, мистер Принс.

Адвокат (*умоляюще*). Скажи им.

Говард молчит.

Юрист. Браун или Браунстин?

Председатель. Только имя.

Юрист. Вы отказываетесь отвечать?

Адвокат (*со стоном*). Говори.

Говард вздыхает.

— Ребята...

Он встает и не спеша идет к выходу, говоря медленно и задумчиво. Все присутствующие, оцепенев, наблюдают за ним.

— ...Я не признаю за этой комиссией права задавать мне подобные вопросы.

Он подходит к двери и оборачивается.

— И еще... Идите вы к... такой-то матери!

Ошеломленные члены комиссии, юрист, председатель, адвокат Говарда приподнимаются в своих креслах и застывают.

Говард поворачивается и выходит.

За кадром голос Фрэнка Синатры поет ту же песню, что и в начале фильма.

Железнодорожная станция. В коридоре стоят и целуются Говард и Флоренс. Говард медленно поднимает руку, чтобы погладить Флоренс по лицу — и видно, что его рука прикована наручниками к руке стоящего рядом полицейского в штатском.

За ними в отдалении стоит немногочисленная толпа.

Полицейский увлекает Говарда вперед, тот машет Флоренс и толпе. К Говарду подходят Альфред, Дилэйни и Фелпс, пожимают ему руки, обнимают.

Говард улыбается и поднимается на подножку вагона.

Изображение становится черно-белым и застывает в стоп-кадре. На экране на фоне замершей толпы появляются титры:

Режиссер — Мартин Ритт
(занесен в черный список в 1951 году).
Автор сценария — Уолтер Бернстин
(занесен в черный список в 1950 году).
В фильме снимались:
Хёршел Бернарди
(занесен в черный список в 1953 году),
Ллойд Гаф
(занесен в черный список в 1952 году)
и Джошуа Шелли
(занесен в черный список в 1952 году).

По экрану плывут фамилии всех принимавших участие в создании фильма.

Последней появляется традиционная надпись: «Герои, события, изображенные в фильме, а также использованные имена являются вымышленными. Любое сходство в именах, героях или истории жизни любого персонажа — абсолютно случайно и непреднамеренно».

Литературная запись по фильму и перевод диалогов А. Гаврилова

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«А у нас была тишина», 9 ч.
Автор сценария Б. Шустов. Режиссер-постановщик Б. Шамшурин. Оператор-постановщик И Мельников Художники-постановщики В. Кислых, И. Шляпникова. Музыка М. Глинки, Д Шостаковича, В. Соловьева-Седого, М. Блантера, Н. Богословского, К. Листова. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор М. Надиева.
Роли исполняют. Алеша Черствов, Т. Семина, Л. Соколова, Р Макарова. Е. Никищихина, С. Пенкина, Е. Максимова, Е. Драпеко, С. Старикова, А. Солоницын. Д. Нетребин, А. Экономцев. Валя Карманов, Оксана Попова. Аня Матвеева, Юля Дрюлина, Ю. Чулюкин, В. Квитка, В. Гаев.

«Инкогнито из Петербурга» (по мотивам комедии Н. В Гоголя «Ревизор»), 9 ч
Авторы сценария В. Бахнов, Л. Гайдай Режиссер-постановщик Л. Гайдай. Оператор-постановщик С. Полуянов. Художник-постановщик Е. Куманьков. Композитор А. Зацепин. Звукооператор Р. Маргачева.
Роли исполняют А. Папанов, С. Мигицко, Н. Мордюкова, О. Анохина, В. Носик, А. Кузнецов, В. Невинный, Л. Куравлев, Л. Харитонов, О Анофриев, С Филиппов, А. Ширвиндт, С. Чекан

«Трактир на Пятницкой», 9 ч.
Автор сценария Н. Леонов. Режиссер-постановщик А. Файнциммер. Операторы-постановщики С. Вронский, В. Симаков. Художник-постановщик В. Кислых Композитор А. Эшпай Звукооператор М. Бронштейн.
Роли исполняют Г Корольков, Т. Семина, К. Григорьев, Л. Прыгунов, Н. Еременко-младший, В Перевалов, А. Галибин, М. Дюжева, Л. Еремина, Г. Стриженов, Ю. Назаров. И Васильев, Ю. Волков, А. Панькин, А. Веденкин, В. Дружников, В. Приходько, В. Косых, Ю. Потемкин.

Киностудия «Ленфильм»

«Девочка, хочешь сниматься в кино?», 8 ч.
Автор сценария Ю. Яковлев. Режиссер-постановщик А. Бергункер. Оператор-постановщик О. Куховаренко. Художник-постановщик И. Вускович. Композитор В. Кладницкий. Звукооператор Э. Казанская
Роли исполняют: Марина Бугакова. Н. Волков. Л. Виролайнен. Т. Кислярова А. Роговцева. В Гафт. Л. Соколова, М. Трегубович. Н. Четверикова.

Свердловская киностудия

«Последний год Беркута» (по мотивам романа Н Доможакова «В далеком ауле»). 9 ч.
Автор сценария И. Старков. Режиссер-постановщик В Лысенко. Оператор-постановщик С. Гаврилов. Художник-постановщик Б. Добровольский Композитор Е. Стихин. Звукооператор Г Ерыкалов.
Роли исполняют О Корчиков, Н Ихтимбаев А Арташев. Ц. Бадмаев К. Кенжетаев В Татосов. Г. Дрозд. Г Саражаков Н. Тачеев. Р. Мукашева С Артонов. И. Салайдинов Ю Топоев Ю Майнагашев В Чустеев Т. Николаева. Г. Сагачаков. М Топоев. А Щукин. В. Чеболаева, Э Кокова, В. Коков. А. Кызласова. Ира Иванова. Женя Катникова

Киностудия имени А. П. Довженко

«Дипломаты поневоле», 7 ч.
Авторы сценария И Стаднюк. М. Цепко. Режиссер-постановщик А. Мишурин. Оператор-постановщик К. Лавров. Художник-постановщик Г Прокопец Композитор П. Майборода Текст песен М. Ткача Звукооператор К Коган.
Роли исполняют Р Филиппов. Н. Шутько, М Криницына. Л Стиляк, Л Чащина, Н Панасьев Ю. Медведев, В Пивненко С. Алексеенко, В Мирошниченко. Ю. Белов, С. Свечников, И. Пайтына, А. Лысоконь. Б. Бенюк, Н Поспелова, Н. Цыбулько, Е. Косинская, С. Бочарова.

«Ералашный рейс» (по мотивам одноименной повести А. Новикова-Прибоя), 8 ч.
Автор сценария В Щербина Режиссер-постановщик О Фиалко. Оператор-постановщик В Политов. Художник-постановщик В Цырлин Композитор В Сильвестров Звукооператор Е. Межибовская
Роли исполняют В Томкус, И. Шевчук. А. Пашутин. А. Денисов, Н Скоробогатов А Милютин. Н. Олейник. Д. Бокалов А. Пороховщиков. А Белина С Бржестовский. П. Вескляров. В. Дмитраж. В. Мирошниченко. В. Панченко. С. Подгорный. В Хорошко

Одесская киностудия

«Подарок судьбы», 7 ч
Автор сценария В. Конюшев Режиссеры-постановщики А Павловский. Л Павловский Оператор-постановщик В Крутин Художник-постановщик Г. Щербина Композитор Я. Фрейдлин Тексты песен К Каневского. Звукооператор А Нетребенко
Роли исполняют Т. Ткач В Васильева, Г Ялович М Булгакова. В. Волков, А. Игнатуша, С Массарский. Н. Ченчик. И. Мурзаева

Киностудия «Азербайджанфильм»

«Гариб в стране джинов», 8 ч.
Автор сценария Х. Зия. Режиссер-постановщик А. Атакишиев Оператор-постановщик Ш Шарифов Художник-постановщик Ф Ахадов. Композитор А Меликов. Тексты песен Х. Зии. И. Кулиевой. Звукооператор В. Савин
Роли исполняют: Б. Ханызаде М. Манисв А. Панахова Г Ханызаде, А. Джавадов Г. Эфендиева Ф. Шарифова, А Мамедоглу, М Алиханоглу, А. Ахмедов, Г Аббасов

Киностудия «Киргизфильм»

«Поле Айсулу», 9 ч.
Автор сценария Н. Коханов, при участии Л Дядюченко. Режиссер-постановщик У Ибрагимов. Оператор-постановщик А. Ким. Художник-постановщик К. Жусупов. Композитор Т Эрматов. Звукооператор А Ахмадеев
Роли исполняют: А. Юнусова, Б. Кыдыкеева, Б. Аннанов А Молдобеков. Л. Календерова, К. Медетбеков. Б. Алиев, Д. Худайбер-

генов, Т. Темиркулов, А. Джангорозова, А. Киргизбаев, Ч. Думанаев, Д. Байтобстов.

Киностудия «Таджикфильм»

«Семь похищенных женихов», 7 ч.
Автор сценария Б. Сааков. Режиссер-постановщик С. Хамидов. Операторы-постановщики К. Бахор, Р. Мухамеджанов. Художник-постановщик Л. Шпонько. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Ф. Махмудов.
Роли исполняют: Ю. Медведев, М. Тахири, И. Гулиева, З. Джавадов, А. Мухамеджанов, Ш. Салихов, А. Кадыров, Р. Гусейнов.

Киностудия «Узбекфильм»

«Буйный «Лебедь», 8 ч.
Автор сценария Д. Холендро. Режиссер-постановщик М. Агамирзаев. Оператор-постановщик Л. Травицкий. Художник-постановщик В. Добрин. Композитор Р. Вильданов. Текст песен Е. Долматовского. Звукооператоры Г. Сенчило, А. Курманов.
Роли исполняют: Б. Хамраев, М. Раджабов. Д. Камбарова, М. Абзалов, С. Джаманов, А. Куттубаев, К. Абдурейимов, Д. Ранов, А. Бяшимов, П. Первушин, М. Мансуров, Г. Строков, Н. Ансатбаев, Ш. Кабулов, Я. Файзуллаев, У. Рахманов, Д. Хамраев.

Зарубежные фильмы

«Не уходи», 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Георгий Мишев. Режиссер Людмил Кирков. Оператор Георгий Русинов. Художник Богоя Сапунджиев. Композитор Борис Карадимчев.
Роли исполняют: Филипп Трифонов, Невена Коканова, Сашка Братанова, Эмилия Радева, Георгий Русев.

«Золотые дукаты призрака» (по роману Кальмана Миксата), 10 ч.
Производство «Будапешт» (Венгрия).
Авторы сценария Роберт Бан, Петер Молнар Гал. Режиссер Роберт Бан. Оператор Тамаш Шомло. Художник Йожеф Ромвари. Композитор Эмиль Петрович.
Роли исполняют: Ирен Богдан, Дьёрдь Черхалми, Дежё Гараш, Река Надь, Ференц Каллаи, Ласло Маркуш, Имре Радаи

«Свадьба каждую неделю», 8 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Вернер Бернгарди. Режиссер Клаус Генрикс. Оператор Рольланд Дрессель. Художник Альфред Томалла. Композитор Руди Вернон.
Роли исполняют: Рольф Хоппе, Хельга Лабудда, Эдда Дентгес, Михаэль Гвиздек, Хайдемари Вешель.

«Мелья: хроника борьбы», 9 ч.
Производство Кубинского института искусства и киноиндустрии (Куба).
Автор сценария Энрике Пинеда Барнет, при участии Хулио Гарсиа Эспиносы, Эдуардо Родригеса. Мануэля Октавио Гомеса, Хосе Массипа. Режиссер Энрике Пинеда Барнет. Оператор Рауль Родригес Кабрера. Художник Хосе Табио Пальма. Композитор Карлос Фариньяс. В роли Мельи и от автора Серхио Корриери.
Роли исполняют: Армандо Солер, Хуан Карлос Ромеро, Хенаро Госс, Марио Мартинес Касадо, Анхель Эспасанте, Рене Де Ла Крус.

«Прозрение», 10 ч.
Производство творческого коллектива «Профиль» (Польша).
Автор сценария Юрий Нагибин Режиссер Ян Будкевич. Оператор Вацлав Дыбовский. Художник Тадеуш Мышорек. Композитор Адам Славиньский.
Роли исполняют: Януш Р. Новицкий, Анна Негребецка, Юзеф Коженёвский, Казимеж Боровец, Анна Ярач, Виктор Гротович, Иоанна Будкевич.

«Всегда виновен», 9 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Анушван Саламанян, Серджиу Николаеску. Режиссер Серджиу Николаеску. Оператор Александру Давид. Художник Константин Симионеску. Композитор Тибериу Олах.
Роли исполняют: Амза Пелля, Эрнест Мафтей, Георге Динике, Иоана Павелеску, Серджиу Николаеску, Михай Мереуцэ, Аймс Якобеску, Эммерих Шеффер.

«Маречек, подайте мне ручку», 8 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Ладислав Смоляк, Зденек Сверак. Режиссер Олдржих Липский. Оператор Иржи Мацак. Художник Иржи Глупый. Композитор Сватоплук Гавелка.
Роли исполняют: Иржи Совак, Вацлав Лохницкий, Ива Янжурова, Мила Мысликова, Йозеф Кемр, Ладислав Смоляк, Зденек Сверак, Франтишек Коваржик, Йозеф Абрхам, Иржи Шмитцер, Франтишек Филиповский, Петр Нарожный, Ярослава Обермайерова

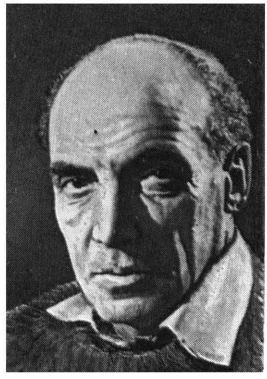
«Обагренная земля», 9 ч.
Производство «Фильм-Данас», «Виба-фильм» (Югославия).
Автор сценария и режиссер Бранимир Тори Янкович. Оператор Александр Петкович. Художник Властимир Гаврик. Композитор Зоран Христич.
Роли исполняют: Драгана Боркович, Зоран Цвиянович, Драгомир Боянич-Гидра, Любиша Самарджич, Бата Живойинович, Воя Мирич, Владлен Холец, Деметр Битенц

«Тайна племени харабат», 8 ч.
Производство Египетской генеральной организации по кинематографии (АРЕ).
Автор сценария и режиссер Шади Абдельсалам. Оператор Абдель Азиз Фахми. Художник Салах Марей. Композитор Марио Нашимбене.
Роли исполняют: Ахмед Маррей, Мухаммед Хейри, Абдель Монейм Абуль Фебух, Ахмед Хизани, Мухамед Побих, Зузу Эль-Хаким.

«Просчет лейтенанта Слейда»
Производство «Шамони — Эйсент» (ФРГ).
Автор сценария Пауль Хенгге. Режиссер Петер Шамони. Оператор Вольф Вирт. Художник Хозе Мария Тапиадор. Композитор Удо Юргенс.
Роли исполняют: Харди Крюгер, Антон Диффринг, Стивен Бойд, Пауль Брайтнер, Артур Браусс, Кристиан Гётт, Фридрих фон Ледебур, Диана Кернер, Дэвид Хэсс, Петер Шамони.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 70-летием

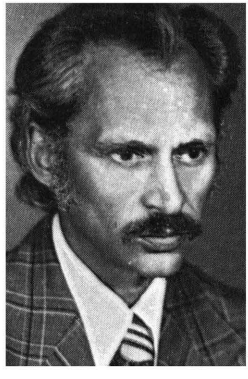


Мазрухо Леона Борисовича, кинорежиссера и кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, принимавшего участие в съемках фильмов «Битва за Кавказ», «У стен Варшавы», «Берлин», создателя документальных фильмов «Река счастья», «Цимлянский гидроузел», «Творчество», «Новороссийские куранты», «Во имя живых», «Бессмертник», «Михаил Шолохов», «Песни Тихого Дона», «Большой полет» и многих других.

С 70-летием

Раппапорта Герберта Морицевича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств Эстонской ССР, лауреата Государственных премий СССР, поставившего фильмы «Профессор Мамлок», «Музыкальная история» (совместно с А. В. Ивановским), «Воздушный извозчик», «Жизнь в цитадели», «Александр Попов», «Свет в Коорди», «Счастье Андруса», «Два билета на дневной сеанс», «Сержант милиции» и других.

С 50-летием



Грицюса Ионаса Аугустиновича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР, лауреата Государственной премии СССР, снявшего фильмы «Индюки», «Живые герои», «Канонада», «Шаги в ночи», «Гамлет», «Девочка и эхо», «Никто не хотел умирать», «Лестница в небо», «Король Лир», «Камень на камень», «Подводя черту».